جدل العلاقة...

وموضوع التقنية في الفن التشكيلي المعاصر!!..

■ د. فاروق علوان*

حاول علم الجمال الجدلي – المتأثر بالمادية الديالكتيكية – وافتراضاته النظرية أن يربط متغيرات الوعي الجمالي للمتحولات الشكلية والأسلوبية في فنون الحداثة وما بعدها وفنون المعاصرة بموضوع (التقنية)[1]. ولكن عبر الوسيط المادي الذي يمثله العمل الفني والخطاب النقدي الجمالي الذي يرافقه. في حين أنه ينبغي أن ننظر إلى التقنية بطريقة مقلوبة، إذ ننظر إليها بكونها تتوسط بين الوعي التاريخي أو النظام العقلاني السائد لنظم الفن وبين العلاقات المادية لمادة الفن.

إذ إن الخطاب النقدي الجمالي المادي الديالكتيكي لم يحدد سوى كيفية التقنية وشكلها العام، أما السؤال حول المدلول المادي لخطاب التقنية بكونها إشكالية في حد ذاتها فقد ظل غائباً عن المعالجة الجمالية المادية الديالكتيكية. وهذه الإشكالية قد تنبه إليها فلاسفة الفن ونقاده الآخرون، إذ باتت الإشكالات التقنوية هي المحور الأساسي للهم الفني المعاصر، وهي التي تشغل بال الفنان المعاصر والنقد الفني والجمالي المعاصر على حدٍ سواء.

فالفكر الفلسفي الهيدجري يذكرنا بما تمثله مشكلة التقنية من أهمية في كل تحليل فلسفي وجمالي لكينونة العمل الفني، بكونها – أي التقنية – تكاد تختصر النتيجة النهائية لكل نتاج فني حديث أو معاصر. فهي تمثل كينونته وخصوصية أسلوبيته منذ بداية إنتاجه، إذ إن (هيدجر) لم يكن ينظر إلى الفنان بكونه مجرد صانع، ولم ينظر إلى التقنية بكونها مجرد حرفة وأسلوب في الصنعة، وإنما كان (هيدجر) ينظر إلى الفن من حيث أنه رؤية معرفية، والذي يتم عمله في العمل الفني هو " انفتاح الموجود على وجوده، هو حدوث الحقيقة"[2]. وكان (هيدجر) ينظر إلى التقنية بكونها أسلوباً في الرؤية والوعي والفهم من خلال نتاج فني ما، ويوضح ذلك بقوله: " لا تكون التقنية أداة وحسب، إنها نمط من أنماط الكشف. وإذا اعتبرناها كذلك، ينفتح أمامنا مجال مختلف تماماً لماهية التقنية. إنها مجال مختلف كلياً عن السابق هو مجال الكشف، أي الحقيقة"[3].

ويعني هذا أن التقنية، ومنها التقنية الفنية عند (هيدجر) هي نمط من أنماط الانكشاف والتكشف لما هو مخفي، أي أنها شكل من أشكال (الإليثيا Alethea[4])، أو (اللا تحجب)، إنها تكشف الذي لا ينتج ذاته، وعليه فالتقنية برأي (هيدجر) تكمن في الانكشاف بمعنى أنها إنتاج، أو أنها إنتاج بمعنى انكشاف، لا إنتاج بمعنى الصنع. لهذا يقول (هيدجر): " إن التقنية شكل من أشكال الانكشاف فهي تنشر كينونتها في

---

* رسام وباحث في الجمال والنقد، محاضر في كلية الفنون الجميلة بدمشق.



فتاة الوركاء، نحت سومري.

المنطقة التي وجد فيها الانكشاف، واللا تحجب والإليثيا، أي حيث وجدت الحقيقة"[5]. وهكذا تكون "التقنية هي اكتشاف أو تجل للموجود بما هو موجود"[6]. حسب تعبير (جان لاكوست).

إذن، فقد نبه (هيدجر) إلى العلاقة الخفية بين كينونة العمل الفني وتقنيته بكونها علاقة استيعاب واحتواء أحدهما للآخر لا تغييبه وإخفاءه، والخوف طبعاً هو من إلغاء التقنية لكينونة العمل الفني بدلاً من أن تُغني كينونته.

لقد استلم الفنان المعاصر هذا الهم الكينوني والتقنوي وبدأ في إعادة ترتيب العلاقة بين كينونة العمل الفني وتقنيته، ويأتي اهتمامه هذا من تعقله لهذه الإشكالية بوصفها نتيجة ضرورية لما اكتسبه مشروعه الفني من تأمل فلسفي في كينونة الفن والتطور التقني لمادة العمل الفني الذي حتّم عليه إعادة تأمل مشروعه الفني عند كل تحول وتغير شكلي وأسلوبي مطلوب. وبذلك قدمت التقنية للفن الحديث والمعاصر أحد أهم نتاجاته التي شهدها تاريخه الطويل، ولم يعد بإمكان الفنان المعاصر تجاهل التقنية في طريق تحولاته الشكلية والأسلوبية لأنها تقدم إليه كل يوم حواملاً مادية جديدة لموضوعه الفني والجمالي.

لقد أعطى التشكيل المعاصر للمواد وتقنياتها واستخداماتها أهمية كبيرة في بنية العمل الفني وبنائيته التركيبية (التجميعية). وربما كانت هذه الأهمية هي بداية الخروج عن الشكل الفني بنظامه (الكلاسيكي) والتحول عنه لتحقيق قيماً جمالية ذات منحى جمالي سايكولوجي تعبيري أو رمزي.

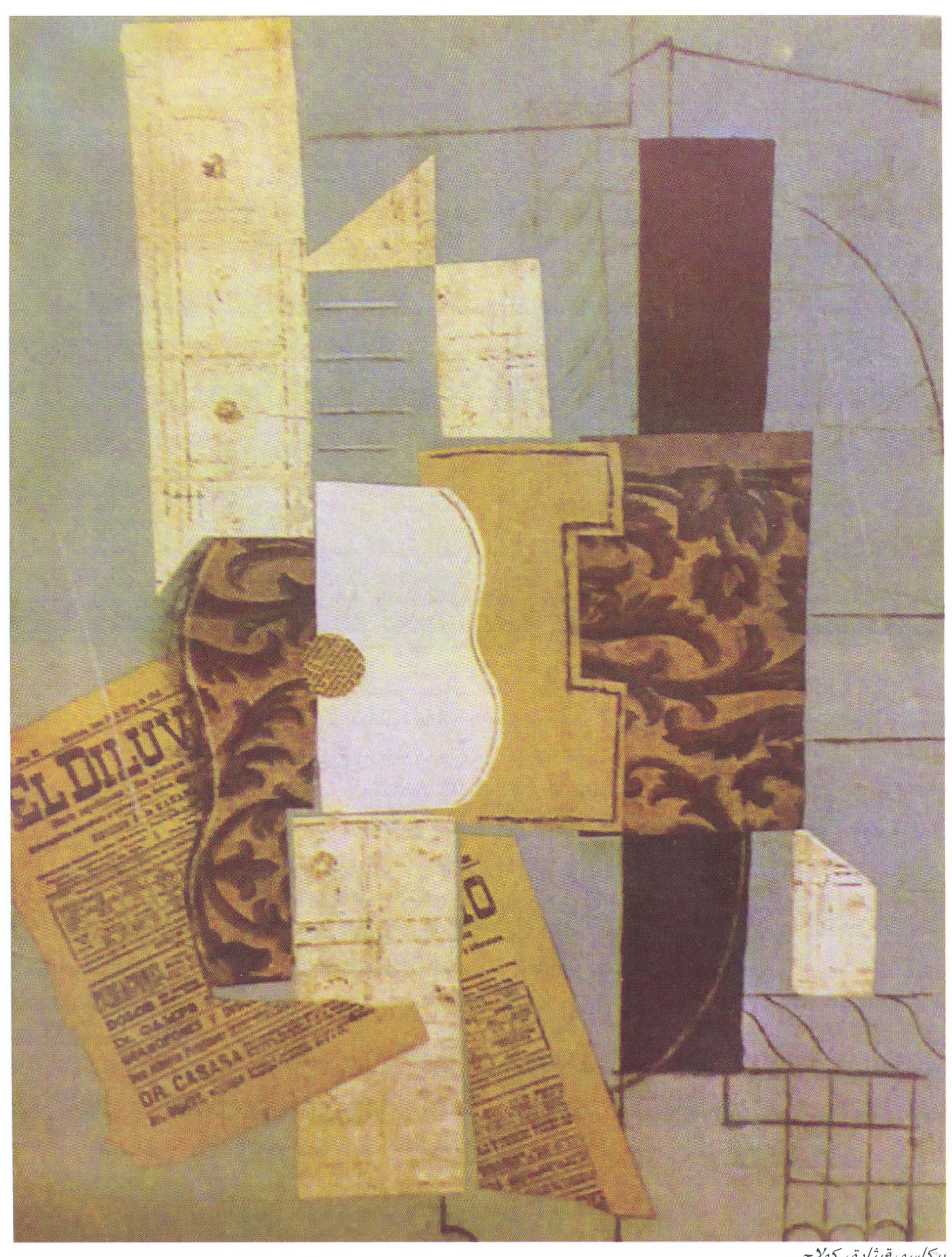
وبهذا تجددت العلاقة الجدلية الارتباطية وتفعّلت بين المواد (الخامات) ومظاهرها التقنية التي كانت سائدة في فنون الحضارات القديمة كالرافدية والمصرية والفينيقية وغيرها. وإن اختلفت أغراضها وتباينت مضامينها الفكرية والأدائية. فبينما كانت تقنية المواد تشكل تعقيداً فكرياً وإجرائياً أداتياً في الفنون القديمة بكونها تركيبات تعبيرية قصدية في البناء الفني ذات منحى ميتافيزيقي، وجمالي معياري وقيمي، ومعياراً إبداعياً في الوقت ذاته. إذ كانت العلاقة الجدلية بين المواد وتقنياتها الشكلية في تماثيل (سومر)، على سبيل المثال، ضمن افتراضات منطقية



بيكاسو، الماندولين، خشب.



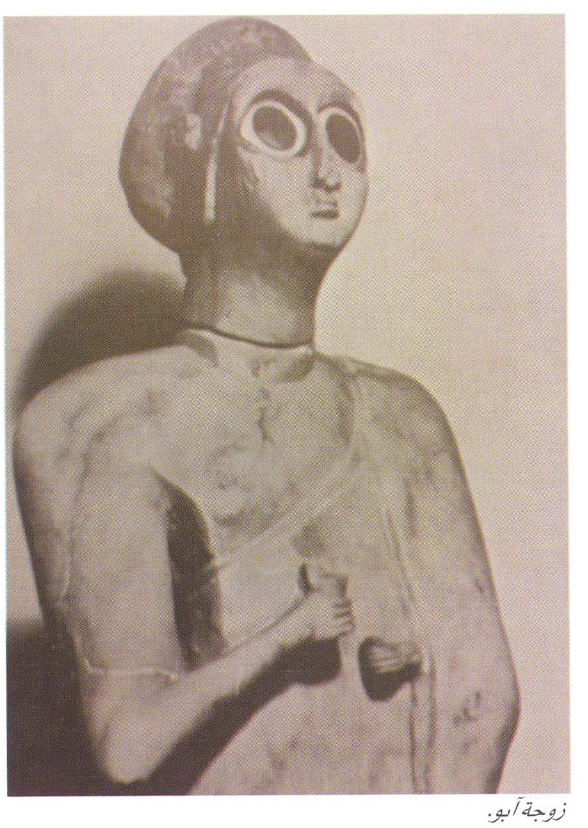
كاظم حيدر، طيارة، مواد مختلفة.



بيكاسو، قيثارة، كولاج.



آبو.





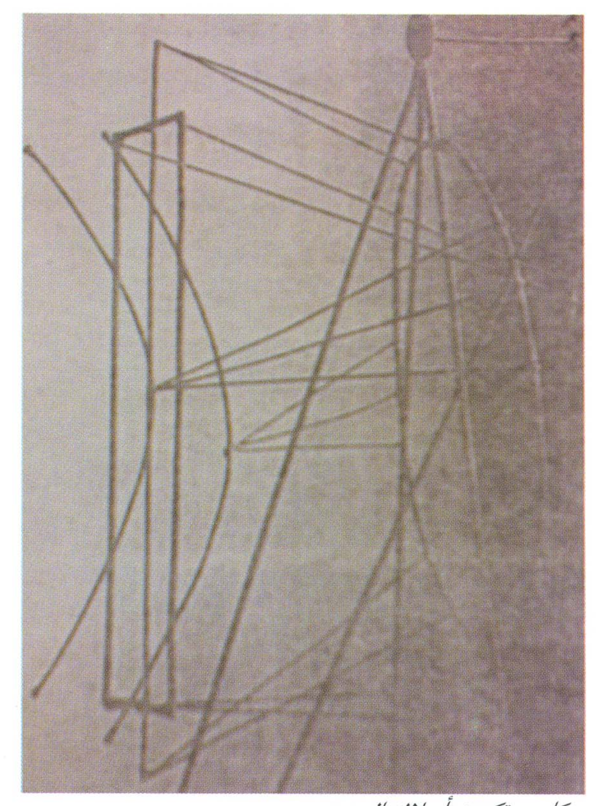
زوجة آبو.

جمالية ذات منحى ميتافيزيقي في التشكيل حتمت على الفنان السومري امتلاك قدرة ذهنية في التحليل وإمكانية بنائية في التركيب ليحقق تحولاته الشكلية ويكوّن أسلوبيته وخصوصية هويته السومرية. التي يلخصها (زهير صاحب) بقوله: "إن فكرة الجمال في التماثيل السومرية، تتلخص بنوع من الحدس لنظام العلاقة بين قدسية الأفكار، وقدسية الخامات أيضاً في الفهم الاجتماعي. والمقصود بقدسية الخامات هو واقعها المتحرك فوق طبيعيتها، إنها مخابئ تسكن فيها الأرواح، أو حلّت بها حلولاً... وعاء تحل به الروح لتعبر عن كينونتها. ومن هنا كان السفر البعيد، وكانت المشقة، وكانت الكلفة، وكان الوعي. لإحضار مثل هذه الخامات والأحجار الملونة البراقة، لتركيب أنظمة الصور، وبالآليات التي تُفعّل دورها التعبيري، كي تخلق تعالقاً بين حيوية الخامة الرمزية، وتجلي الفكرة الكامنة فيها، بقصد إيقاع أقصى تأثير في نفوس المتعبدين "(7).

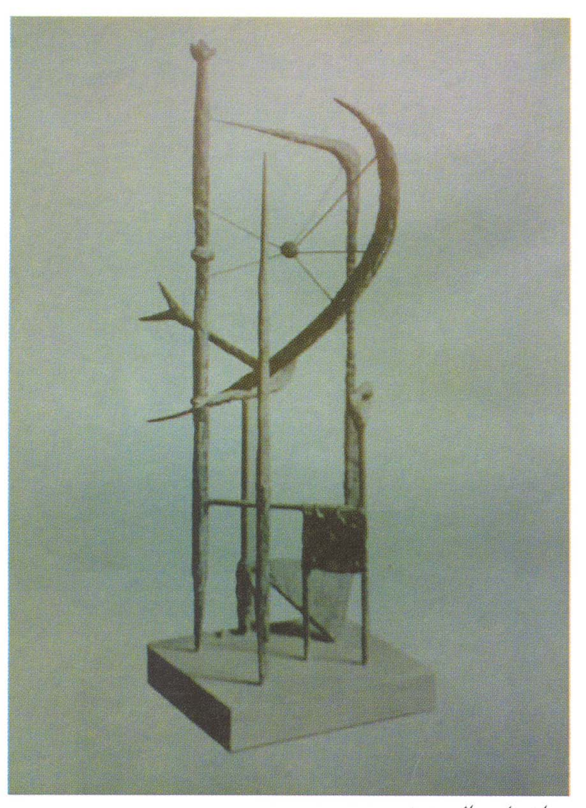
ويؤكد (زهير صاحب) ذلك الوعي الجمالي للمادة وتقنياتها في الفن السومري، مردداً قولاً (لكلكامش) في توصيف تمثال صديقه (أنكيدو) بعد موته فيقول:

"أيها الصفار والصانع والجوهري، ونحات الأحجار الكريمة، اصنعوا لي تمثالاً لخلّي، يكون صدره من اللازورد وجسمه من، الذهب، ونصب منضدة من الخشب القوي، وإناء من اللازورد الأزرق مملوءاً بالزبد، وقرب ذلك إلى شمش "(8).

أما في التشكيل المعاصر فيتبين لنا أن جدل العلاقة بين الخامة بكونها مادة جمالية حسية، وافتراضاتها المنطقية في بنية التركيب وبنائية العمل الفني إنما تحتاج في زمن الإنتاج التركيبي إلى توافق يمثل (استاتيكية) افتراضية للشكل الجمالي، ومن تحقيق تحولاً شكلياً حتمياً بفعل نُظم الشكل والتكوين والبناء المفترض ببنية جديدة. وهنا تصبح للمادة وتقنياتها قيمة تعبيرية تثير انفعالاً جمالياً سايكولوجياً ذو منحى تعبيري أو رمزي. وهذا ما يوضحه (سانتيانا) بقوله: "



بيكاسو، تكوين بأسلاك الحديد.

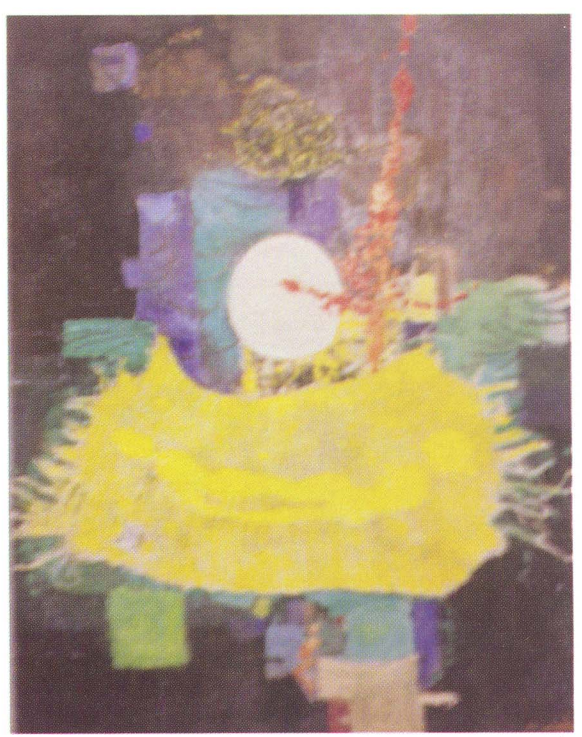


جواد سليم، السجين.

إن وجود المادة الحسية لابد منه في الجمال... فلابد للشكل أن يكون شكلاً لشيء... فمهما كانت اللذة التي يبعثها الشكل فإن المادة تولّد لذة أيضاً وتزيد القيمة النهائية للتأثير بإضافة هذه اللذة... فلو لم يكن معبد البارثينون مصنوعاً من المرمر، ولو لم يكن التاج مصنوعاً من الذهب... لكانت هذه الأشياء عديمة الجمال ضعيفة الأثر في النفس "[9].

إذن فالبناء الجمالي للمادة وتقنياتها واستخداماتها في العمل الفني التشكيلي المعاصر ذو اتجاهين حسب رأي(نجم عبد حيدر) (أولهما: بنائي تكنيكي شكلي صرف. وثانيهما: هو ما يحاول الفنان التشكيلي المعاصر تحقيقه من خلال التركيب البنائي الكلي، من خلال فعل الترابطات بين كل عناصر العمل الفني، والذي تكون المادة إحداها، وقد تكون أهمها في بعض التشكيلات الفنية ذات الاتجاه الشكلي المحض. إذ إن استعمال بعض أنواع الأحجار، والأخشاب ونشارة الخشب، وبعض أنواع الأقمشة، والكارتون، والورق، وقصاصات المجلات والصحف، وغيرها من المواد، تحقق فضلاً عن تكوين طاقتها وملمسها وتعبيراتها الافتراضية، بناءً تركيبياً يشمل الصيغة الكلية للعمل الفني. وهذا في حد ذاته بناءً أو تأسيساً جمالياً تحليلياً ضمن دائرة القصد والوعي والخبرة التي يعمل فيها الفنان على مادة عمله"[10].

وهذا ما يمكننا مشاهدته في أعمال كثير من فناني المعاصرة الذين لجؤوا إلى تقنيات شكلية تؤدي وظيفة تعبيرية ذات منحى جمالي. كما في(الماندولين) و(قيثارة) و(رأس ثور) و(تكوين بأسلاك الحديد) للفنان الإسباني(بابلو بيكاسو). والتكوين النحتي(السجين) للفنان العراقي(جواد سليم). ولوحتي(طيار) و(تجريد ومواد مختلفة) للفنان العراقي(كاظم حيدر). وكذلك المنحوتة التجميعية(شجرة الزمن) للفنان(كاظم حيدر)، التي يعدها أحد النقاد التشكيليين مثالاً هاماً على "تسامي القيمة المفكرة التحليلية للخامة كثيمة استاتيكية خلاقة"[11].



كاظم حيدر، تجريد ومواد مختلفة.



كروت شفترز، تلصيق.

كما وظف بعض الفنانين الخامات البيئية توظيفاً جمالياً تركيبياً ذو منحى عبثي في بعض أعمالهم. إذ كان الفنان الإسباني(خوان ميرو) يذهب إلى الشاطئ كل فجر مُعللاً ذلك بقوله: " لأجمع الأشياء التي ألقاها المد. أشياء تستقر هناك، تنتظر شخصاً يكتشف شخصيتها "[12]. ليستخدمها في بعض تكويناته الأكثر إثارة. بينما كان الفنان الألماني(كورت شفترز) يعمل على " محتويات وعاء نفاياته، استخدم المسامير، والأوراق البنية، وقصاصات الصحف الممزقة، وبطاقات السكك الحديد، وبقايا القماش. ونجح في تجميع هذه النفاية بدرجة من الجدية والجدة بحيث تحصلت تأثيرات مدهشة لجمال غريب"[13].

وهكذا أصبح الفنان المعاصر يتعامل مع الشكل الناتج من الأداء العملي للتعبير عن شيءٍ ما بطريقة موضوعية. بمعنى أن اهتمامه يكون منصباً للتوصل إلى حلٍ نابع من طبيعة مادة الشيء نفسه والنفع المفترض له. لهذا فإنه لا يستند إلى نمط شكلي مقرر مسبقاً، وإنما تبعاً للعلاقات التي تربطه مع الأشياء الأخرى المجاورة في سياقاتها العامة. ويتوضح ذلك في لوحتي الفنان الأمريكي(روبرت روشنبرغ) (الوادي الضيق أو المنحدر) و(مواد مختلفة). حيث يكيّف(روشنبرغ) تصميمه من خلال إدخال بعض الوحدات الموجودة مسبقاً(كالمخدة والطائر والكرسي)، وهو شديد الحرص على الإشارة إلى كونها عناصراً ليست مستقلة بذاتها، وإنما هي في الحقيقة جزء من معالجته للتكوين.

إن فكرة النظام التعبيري وجماليات التركيب(التجميعي) ومنظومة الأشكال غير مقتصرة على سياق الإدراك الحسي المحيط بالشكل مباشرة. وإنما هي تمتد لتشمل كل الأشكال الأخرى التي نأخذها بعين الاعتبار بغض النظر عما إذا كانت موجودة وجوداً فيزيقياً في البيئة المحيطة بالشكل أم لا. وهذه الرؤية لها تبعات نظرية وأدائية على نطاق واسع، فغالباً ما تكون الأعمال الفنية التشكيلية التركيبية عرضة للانتقاد لأنها لا تنسجم مع السياق البصري المحيط بها. ولكن لماذا تشترط فيها ذلك؟ فليس من واجب الأشكال أن ترتبط بما يجاورها في الواقع وإنما بسياق التصورات للفنان المنتج ونظرته إلى الشكل على أساس أنه يحتل موقعاً في نظام تشكيلي معين. وهذا النظام لا يمثل سياق الإدراك الحسي المباشر، بل منظومة



روبرت روشنبرغ. الوادي الضيق أو المنحدر.



روبرت روشنبرغ، مواد مختلفة.

التصورات الذهنية والخبرة، وإن أي تغير في النظام التكويني سيؤدي حتماً إلى تغير في موقع الشكل ضمن ذلك النظام. ويعلل(سانتيانا) ذلك بقوله: " ذلك أن أفكارنا تطفو ناقصة مؤقتاً حين تخرج من ذلك التيار المتصل الغامض، تيار الشعور الحيوي والحسي المشتت، فهي لا تأخذ الشكل الثابت الذي للأشياء المتميزة الحقيقية إلا بعد أن يكون قد أصابها التغيير والتحوير، بسبب تحول الانتباه إلى إدراك علاقات جديدة"[14]. ويردف(سانتيانا) قائلاً: "وهكذا لا يختلف التعبير في أصله عن قيمة المادة

أو قيمة الشكل... فمن الوجهة الفسيولوجية كلاهما إشعاعات لذيذة من

مؤثر معين"[15].

وعلى الرغم من أهمية المادة ومظاهرها التقنية في بنية العمل الفني التشكيلي المعاصر وبنائية الشكل الجمالي فيه. فإن أخوف ما يخافه نقاد الفن ومتذوقيه هو أن تنتزع تقنية المواد بسلطانها الذي شمل فنون المعاصرة من الفن معناه الكلي وتوحده بذاتها، وتصبح هي النتاج الفني وهي معياره الجمالي

في الآن ذاته.

ويعني هذا، إذا اتخذ الفن التقنية بكونها الإطار المنهجي الوحيد لنتاجاته الفنية فكراً وأداءً، فإنه سيتحول إلى جهاز إنتاج فني ذو طابع استهلاكي، وهذا هو مكمن الخطر الذي تتوجس منه فلسفة الفن والنقد الفني الجمالي المعاصر، لأن الفن الاستهلاكي(البضائعي) من أخطر أنظمة الإنتاج في المعرفة الفنية بكونه نظاماً منغلقاً على معطياته ومنظوماته وبنائيته الفكرية والجمالية والقيمية، لأن الفن الاستهلاكي الذي تكشف التقنية عن ذاتها فيه ومن خلاله سيؤدي بلا ريب إلى إلغاء إمكانية البحث عن الأساس والمرجع الفكري للفن والعملية الفنية، وسيصبح الفن حينئذ لا يمكن تعاطيه إلا عن طريق التقنية وبدائلها، وتتحكم فيه عوامل العرض والطلب في سوق الفن. وسيصبح الفكر الفني النقدي الذي يحاول تحليله وتفسيره فكراً استهلاكياً هو الآخر، أو فكراً إعلامياً متصالحاً معه بكونه فكراً لا يحلل العمل الفني ويؤوله بقدر ما يتعايش ويتكيّف معه وإن ادعى أنه يحلله ويفسره، في حين أنه في الحقيقة إنما يبرره ويروج له.

إن تقنية المواد تشكل في حد ذاتها نظاماً معلوماتياً ضمن أنظمة إجرائية وأداتية، بحيث أن الفنان المعاصر ذاته قد أصبح يشكل أحد هذه الأنظمة بالذات أو أنه يمثل أحد مفصليات هذه الأنظمة التي يظن نفسه مبتكرها ومسؤولاً عنها إلى حد التماهي معها والذوبان فيها في نهاية الأمر. ومما لاشك فيه هو أن الفنان هو مبتكر التقنية الفنية ويدرك أنها تتلبسه أو أنه واقع تحت سيطرتها(وتتأكد السيطرة هذه للتقنية ويتسع مدى سلطتها، ليس فقط بواسطة التقنية وإنما كتقنية، كما تقدم التقنية في عالمنا المعاصر أيضاً العقلنة الكبيرة للاحرية الإنسان والفنان، وتبرهن الاستحالة التقنية في أن يكون الإنسان والفنان مستقلاً عنها، ويشكل حياته وشخصيته ذاتياً، ذلك لأن اللاحرية هذه لا تتبدى بكونها لا عقلانية، وإنما بكونها خضوعاً للتقنية)[16].

إن الفنان المعاصر يعي أنه تعلم التقنية الفنية ممن سبقه وسيعلمها لمن يلحقه. ووعيه الفني هو الذي يصل وهو الذي يقطع في الوقت ذاته، والقطع هنا هو التحول والانتقال في سياق تاريخ الفن وتحولاته الكبرى، والتحول هذا هو الذي يؤهله ويجعل لأشكاله تكوينات شكلية وأسلوبية جديدة، وليست تكراراً لأشياء وأشكال سابقة، لأن تاريخ الفن هو تاريخ التحولات، إنه إدراك لحظة القطيعة مع السائد والتحول عنه، وتحديد التحولات الفنية الكبرى، ومتى تحدث وأين تقع ولماذا، وكيف تحقق فناً. ومعرفة القطيعة مع ما هو سائد ووعيها إذا حدثت كانت تحولاً شكلانياً وفقاً على أسلوب فني بذاته، وتمثل اللحظة التي يتقاطع فيها الواقعي مع المتحول في شكله وينفصل عنه.

إن المتحول يكشف عن اللامرئي في المرئي أو اللاواقعي في الواقعي الذي كان يحجبه، لأنه كان مخفياً فيه وليس مجهولاً، أو أنه كان مجهولاً ثم جرى كشفه وإظهاره. فالتحول الشكلي هو إذن كشف وإظهار للشكل اللاواقعي في الواقعي أو للامرئي في المرئي. ويعني هذا أن الثاني شرط للأول، والأولوية هنا ليست أولوية زمنية فحسب، وإنما هي أولوية منطقية أو هي تكوينية. لهذا عجزت تقنية المواد عن أن تكون فلسفة للفن المعاصر، لا بل إنها جاءت مضادة لكينونته الأصلية، إذ إنها بدل من أن تكشف عن المتخفي زادت في إخفائه وتحجبه.

لاشك أن المتحول الشكلي مخفي في أصله الواقعي، أي أنه

موجود فيه، وما على الفنان إلا الكشف عنه وإظهاره في الوجود من خلال إعادة بناءه وتكوينه. فالمتحول في الفن هو فعل فني يحول الشكل من حالة كيفية إلى حالة كيفية أخرى، إنه نوع من المعرفة الفنية المؤدية إلى بناء معارف فنية أخرى. وهذا الفعل يدخل في كينونة الفن والعمل الفني.

إن التحول الشكلي لا يستنفد الشكل الأصلي، بل يولّد منه أشكالاً أخرى بكيفيات أخرى. ومن هنا كان استحضار المتحول يتطلب صراعاً مع أصله، وكأنما هو ليس كائناً ويحتاج إلى الصراع ليكون، وعندما يكون، يتطلب إحداث القطيعة مع أصله، وإن لم تحدث هذه القطيعة سيأتي الشكل الجديد وكأنه شكل من أشكال أصله القديم، أو هو تطوير له وليس تحولاً عنه أو تغييراً له.

إن التحول والتغير الشكلي الدائم عن سلطة الواقعي هو الذي أدى إلى الحداثة في الفن، فالتحول الشكلي ليس ظاهرة محددة تاريخياً، وإنما هو وعي متجدد يحتاجه الفن ليحدث في مسيرته كلما أوشكت على العقم ليفجر الإنتاج الجديد، إنه المنعطف الذي يُحدث التحول والتغير في سياق الفن وتاريخه. فالتحول الشكلي والأسلوبي والتقني هو نظام الأنظمة المعرفية للفن منذ ظهوره

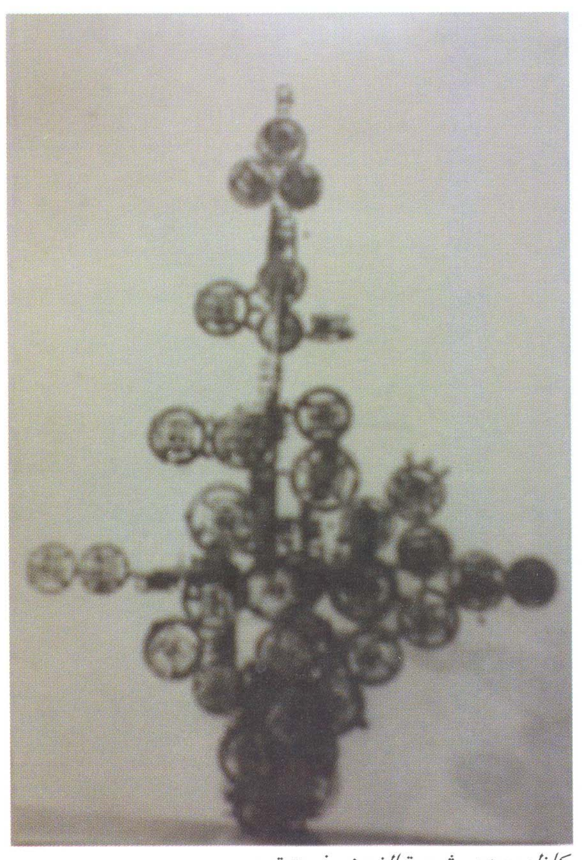
وحتى يومنا هذا. إذ حدث التحول الشكلي والأسلوبي لأول مرة في تاريخ الفن في الانتقال من الأسلوب المطابق للطبيعة الذي كان سائداً في فنون

العصر الحجري القديم "عصر الصيد" إلى الأسلوب التجريدي الهندسي

في فنون العصر الحجري الحديث "عصر الزراعة" وبالمعنى هذا يقول(أرنولد هاوزر): " ظل الأسلوب الذي يتصف بالنزعة المطابقة للطبيعة سائداً حتى نهاية العصر الحجري القديم... ولم يطرأ تغير حتى حدث الانتقال من العصر الحجري القديم إلى الجديد، وكان ذلك أول تغير تصميمي في تاريخ الفن كله. فعند ذلك فقط استسلمت النزعة المطابقة للطبيعة، التي كانت مفتوحة للتجربة بكل اتساعها، لاتجاه إلى التصميم الهندسي المحدود النطاق، وهو اتجاه أصبح الفنان فيه أميّل إلى التباعد عن ثراء الواقع التجريبي. فمنذ ذلك الحين لا نجد ذلك التمثيل المطابق للطبيعة، بما فيه من دقة وصبر وإخلاص في ترديد



بيكاسو. رأس ثور. مواد مختلفة.



كاظم حيدر، شجرة الزمن، نحت تجميعي.

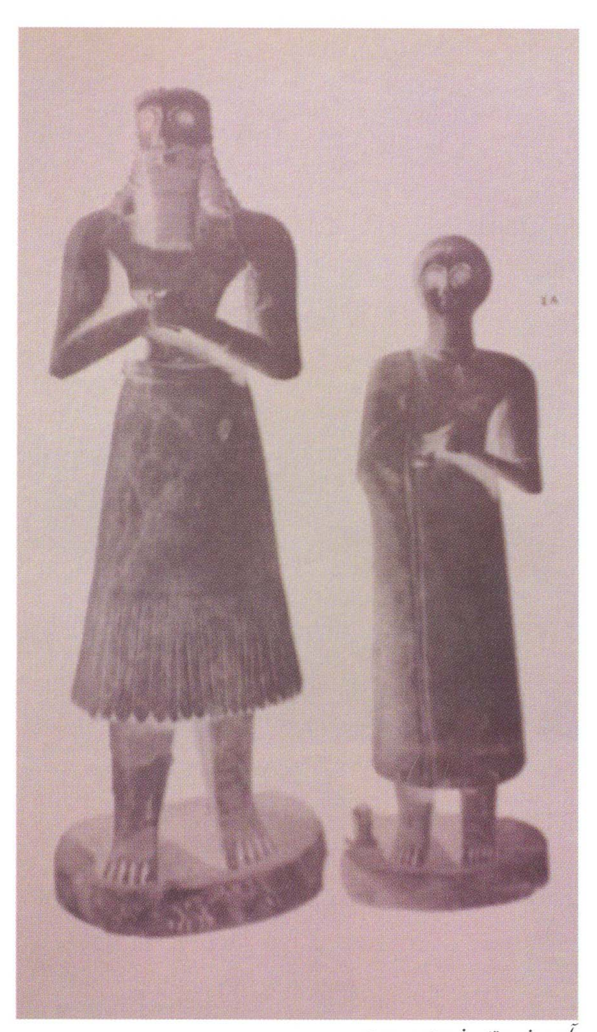
تفاصيل الموضوع، وإنما نجد بدلاً من ذلك... علامات رمزية واصطلاحية تدل على الموضوع

ولا تردده... وأصبحت مهمة الفن الآن هي أن يحاول بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن بدلاً من أن يمارس التجربة الفعلية العينية النابضة بالحياة، أي أن يخلق رموزاً لا نسخاً مطابقة للموضوع... ولقد كان التغير

في الأسلوب الذي يؤدي إلى هذه الأشكال الفنية الكاملة التجريد، راجعاً إلى تحول عام في الثقافة والحضارة "(17).

كما يمكننا ملاحظة التحول الشكلي من الشكل التصويري إلى الشكل التجريدي في فنون(عصر سامراء)(18). إذ يوضح(أندري بارو) ذلك بقوله: "فن عصر سامراء الذي كانت سمته المميزة هي التعايش بين الأسلوب التجريدي والتصويري"(19) ثم "حدثت التحولات بيُسر من الشكل التصويري إلى التجريد الكامل في فن سامراء"(20).

وبناءً على ما تقدم، يمكن القول: ما الفن والعمل الفني إلا وعي للعلاقة الجدلية بين الواقعي والمتحول ضمن نظام تقنية المواد في العملية الإبداعية. لهذا كانت فنون الحداثة وما بعدها وفنون المعاصرة دعوة شاملة للصراع مع كل ما هو واقعي والصراع معه والتحول عنه إلى غيره، أي إحداث (القطيعة الابستمولوجية) "حسب المصطلح الباشلاري" معه ومع كل ما يمنع العقل المبدع من بناء أنظمة تكوينية جديدة. وهكذا كان التحول في الشكل ليس أسلوباً لفهم الفن ووعيه وحسب، وإنما هو فهم الفهم، أو وعي الوعي، أي هو فهم العقل المبدع لنفسه بكونه الجهاز الدماغي الأعلى لإنتاج المعرفة الفنية والجمالية وهذا ما نبهنا إليه(مطاع صفدي) بقوله: " كان التغيير لا يتناول أسلوب الفهم، بل فهم الفهم. أي كيف يفهم العقل نفسه باعتباره الجهاز الأعلى لإنتاج المعرفة"(21).



آبو وزوجته، نحت سومري.

* * *

هوامش البحث ومصادره:

(1) تعني(التقنية)(Technique) "في الفن، في مقابل ما يُشكّل إما موضوع العمل الفني، وإما قيمته التعبيرية والوجدانية... مجموعة أساليب يتطلبها استعمال بعض الأدوات، أو بعض المواد... مجموعة الطرق المتعلقة بشكل فني معين... مجموعة الأساليب والطرق الفردية عند فنان".

يراجع: لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، ج3، ت: خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه: أحمد عويدات، منشورات عويدات، ط2،(بيروت وباريس، 2001)، ص1427، 1429.

(2) هيدجر، مارتن، أصل العمل الفني، ت: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، ط1،(الجزائر، 2001)، ص55.

(3) هيدجر، مارتن، الفلسفة في مواجهة العلم والتقنية، ت: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة،(دمشق، 1998)، ص68.

(4) (إليثيا- Alethea): هي اللفظة البديلة للحقيقة التي يستعملها(هيدجر) باستمرار.

يراجع: هيدجر، مارتن، نداء الحقيقة، ترجمة ودراسة وتقديم: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة،(القاهرة، 1977)، ص321.

(5) هيدجر، مارتن، التقنية – الحقيقة – الوجود، ت: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط1،(الدار البيضاء وبيروت، 1995)، ص54.

(6) جان لاكوست، فلسفة الفن، ت: ريم الأمين، مراجعة: أنطوان هاشم، دار عويدات للنشر والطباعة، ط1،(بيروت، 2001)، ص102.

(7) زهير صاحب، الفنون السومرية، إصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين،(بغداد، 2005)، ص83–84.

(8) المصدر نفسه، ص82.

(9) سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، ت: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير: زكي نجيب محمود، مكتبة الانجلو المصرية،(القاهرة: بلا تاريخ)، ص102.

(10) نجم عبد حيدر، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة،(جامعة بغداد، 1996)، ص154-155.

(11) المصدر نفسه، ص157.

(12) جافيه، أنيلا، "الرمزية في الفنون البصرية"، في كتاب: الإنسان ورموزه، تأليف: كارل غوستاف يونغ وجماعة من العلماء، ت: سمير علي، وزارة الثقافة والإعلام،(بغداد، 1984)، ص390.

(13) المصدر نفسه، ص390-391.

(14) سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، ص211.

(15) المصدر نفسه، ص213.

(16) هابرماس، يورغن، العلم والتقنية كإيديولوجيا، ت: حسن صقر، منشورات الجمل، ط1،(ألمانيا، 2003)، ص47.

(17) هاوزر، أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، ت: فؤاد زكريا، مراجعة: أحمد خاكي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2،(بيروت، 1981)، ص23-24.

(18) عصر سامراء:(اكتشفت حضارة دور سامراء في العراق من قبل الآثاري الألماني(هرتسفلد- Herzfeld) في سنة 1911م. إذ كشف تحت تباليط الدور الإسلامية العباسية في سامراء عن مقبرة تعود إلى عصر ما قبل الكتابة. وأظهرت قراءات(C14) الإشعاعي، أن حضارة عصر سامراء الأقدم تقع في منتصف الألف السادس قبل الميلاد(5500) ق.م، في حين كان اضمحلالها في أوائل الألف الخامس قبل الميلاد(4800) ق.م.

يراجع: زهير صاحب، الفنون التشكيلية العراقية "عصر قبل الكتابة، إصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين،(بغداد، 2007)، ص53-54.

(19) بارو، أندري، بلاد آشور، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الثقافة والإعلام،(بغداد، 1980)، ص254.

(20) بارو، أندري، سومر فنونها وحضارتها، تقديم: أندري مالرو، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الثقافة والإعلام،(بغداد، 1979)، ص92.

(21) مطاع صفدي، نقد العقل الغربي- الحداثة ما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي،(بيروت، 1990)، ص67.



محمود جليلاتي.

أحدث تحولات متاحف الفنون الإسلامية !!..

■ د. عفيف البهنسي*

أضخم مجموعة من الآثار الإسلامية في متحف إفتراضي

تعدّ ملفات الصور التي تتضمن صوراً فنية أو آثارية متحفاً متنقلاً ، أطلق عليه أندريه مارلو إسم المتحف الافتراضي.و في موسوعة حديثة جداً صدرت في العام 2008، مؤلفة من سبعة وعشرين جزءاً تحوي صوراً وشروحاً لروائع التراث الإسلامي المنقول، والذي يعود إلى جميع العصور التاريخية، قام بجمعها ناصر الدين الخليلي الإيراني الأصل والإنكليزي الجنسية، والتي بلغ عددها ما يزيد عن عشرين ألف قطعة أثرية ، تعدّ أضخم متحف إفتراضي إسلامي متنقل .

وفي هذه الموسوعة الضخمة التي تباع بمبلغ ثمانية آلاف جنيه إسترليني نسخ لصور ملونة لأهم مقتنيات هذا الثري الشهير، ولا ندري أين سيكون مستقر هذه الثروة الهائلة، لعلها ستكون في متحف ضخم في طهران، أو في لندن كما يعتقد المتابعون لنشاط الخليلي ولثروته الأثرية الإسلامية الهائلة.

لقد توزعت الآثار الإسلامية العربية والهندية والتركية والفارسية في متاحف العالم، نراها في اثني عشر متحفاً في الولايات المتحدة . وفي أربع متاحف في المملكة المتحدة، وفي أربع متاحف أوربية وسبع متاحف عربية، وفي اسطنبول وطهران وكوالالامبور وكابول وطاشقند وتبليسي وسان بطرسبورغ...

وفي بحث هام نشر مؤخراً في مجلة World العدد(1) من المجلد(60) للكاتبين بلوم Bloom وبلير Blair، عرض لأهم متاحف الآثار الإسلامية في العالم.

دراسات جديدة عن روائع محتويات قصر طوب كابي في إسطنبول

يبقى متحف طوب كابي في اسطنبول أقدم متحف إسلامي تعود أهميته إلى الجناح الخاص الذي كان يحوي مخلفات الرسول محمد(ص) وهي الخرقة، أو الرداء والعصا والشعرة وطبعة القدم . وكان السلطان سليم قد أتى بها من القاهرة بعد الاستيلاء عليها في العام 1517.(عدا السيوف القديمة التي تعود إلى الخلفاء الراشدين ومن جاء بعدهم).

ويحوي هذا المتحف روائع الألواح الخزفية من صناعة إزنيك ، والملابس السلطانية ،وأغلى المجوهرات، وعشرة آلاف قطعة من البورسلين الصيني(صورة 1)

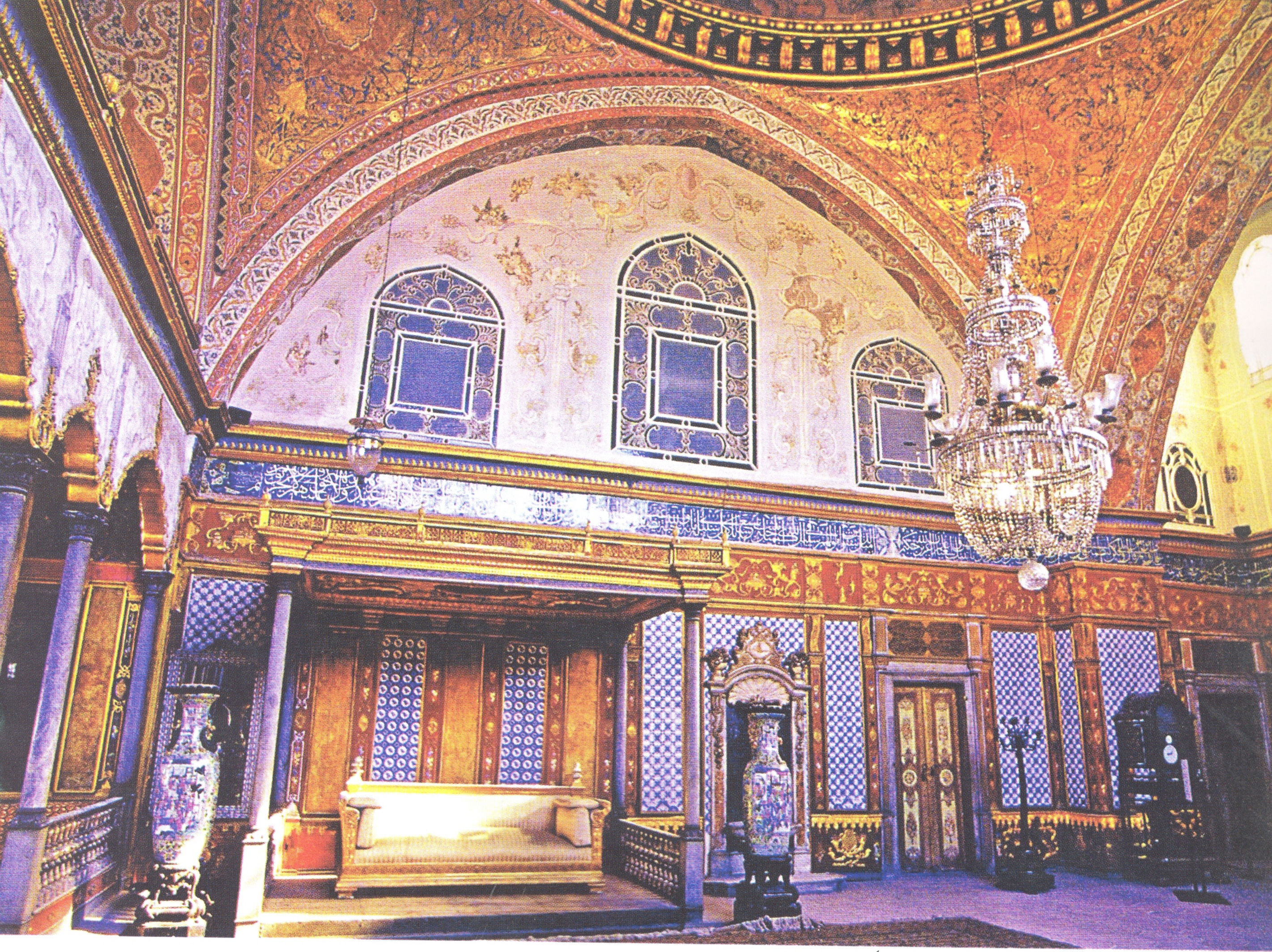
التحضيرات الأخيرة لإعادة إفتتاح دار الآثار الإسلامية في الكويت

لعل متحف الكويت الذي يحوي(دار الآثار الإسلامية) من أغنى متاحف العالم بالآثار الإسلامية. وكان الشيخ ناصر صباح الأحمد ومنذ العام 1970 قد ابتدأ بجمع الآثار مع زوجته الشيخة حصة صباح السالم التي تعد من أنشط الدعاة والمشجعين لنشر المعرفة بالتراث الإسلامي، بدءاً بما يحفظه المتحف من روائع نادرة.

ومن المؤسف أن هذا المتحف الذي أنشئ في بداية الثمانينات 1983 كان قد دوهم من قبل الجيوش العراقية عند احتلال الكويت في شهر آب عام 1990، ونقلت جميع محتوياته إلى العراق.

ولكن الشيخة حصة استطاعت بعد استعادة الآثار سالمة

* مؤرخ للفن العربي، والمدير العام للمتاحف والآثار سابقاً.



متحف طوب كابي.اسطنبول، صورة رقم 1 .

أن تعيد حفظها ودراستها في قصرها الذي صممه المعمار الشهير حسن فتحي، وقامت باختيار مئة قطعة أثرية هامة لتكون نواة معرض متجول في أنحاء العالم.

ولم يكن ممكناً أن تنقل الآثار إلى المتحف القديم الذي صممه المعمار الفرنسي ميشيل ايكو شار (الذي صمم مخطط مدينة دمشق)، لأن هذا البناء الضخم كان قد دمر وحرق بالكامل.

وبعد محاولات متعثرة، تم الاتفاق على إعادة بناء المتحف وترميمه، ونقل الآثار التي تملكها الشيخة حصة وزوجها إلى الجناح القديم الذي سيفتتح في العام القادم 2010، والذي سيحوي أكثر من ثلاثة آلاف قطعة فنية ثمينة، كان قد تم نشر أكثرها في مجموعات وكتب باللغات العالمية. (صورة 5)

ولا بد أن نذكر هنا مجموعة هامة من الآثار الإسلامية يملكها طارق رجب، أصبحت محفوظة في متحف السدو بدار البدر الذي أسس في العام 1964، وثمة دار أخرى هي دار جيهان واختصت بحفظ وعرض آثار الخط العربي لمشاهير الخطاطين في البلاد العربية وإيران وتركيا

الإعلان عن إعادة إفتتاح متحف الآثار الإسلامية في القاهرة

أقدم متحف عربي للفن الإسلامي هو متحف القاهرة الذي أنشئ منذ العام 1881 وكان مقره أولاً في مسجد الحاكم الفاطمي المعروف في أحياء القاهرة القديمة.

وفي العام 1903 انتقلت آثار هذا المتحف وأخرى غيرها تم جمعها، إلى مقر المكتبة الوطنية في بناء مملوكي، ثم ازداد عدد التحف المحفوظة عن طريق الاقتناء أو الكشف الأثري، فكان لا بد من إنشاء متحف خاص يضم هذه الروائع المتزايدة، تم ذلك في العام 1952 وأطلق على المتحف اسم (متحف الآثار الإسلامية)، بعد أن كان اسمه متحف الآثار العربية . ويحوي

المتحف الحالي ما يزيد عن ستة آلاف قطعة أثرية، أكثرها بحجم صغير مثل النقود والقطع الزجاجية والألواح الخزفية.

وفي العام 1945 كان الثري رالف غزيري قد وهب المتحف مجموعة هامة من القطع المعدنية والخشبية والنسيجية والحجرية والزجاجية، ويعود أكثرها إلى العصور الإسلامية في مصر، وبخاصة العصرين الفاطمي والمملوكي.

ولكن هذا المتحف أغلق في العام 2003، سعياً وراء ترميم البناء وإعادة تنظيم محتوياته، ومن المحتمل أن يعاد افتتاحه في العام القادم 2010. (صورة 4)

ولا بد هنا من ذكر أهمية دار الكتب الوطنية في القاهرة والتي أعيد تجديدها مؤخراً وتحوي روائع نادرة جداً وفريدة من المخطوطات، ولقد تم توثيقها بالحاسوب تسهيلاً للاطلاع عليها ودراستها من قبل الباحثين، ومن أهم ما تحويه هذه المكتبة، المصاحف القديمة المزينة والملونة والتي يعود أكثرها إلى العصر المملوكي، وبعضها صور تعود إلى العصور الفارسية من أهمها منمنمات من عمل الرسام الفارسي الشهير بهزاد.

مشروع استقلالية جناح الآثار الإسلامية في دمشق

في المتحف الوطني بدمشق جناح كبير مخصص للآثار الإسلامية، نقلت إليه أهم آثار قصر الحير الغربي الذي يعود إلى عهد الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك، وبخاصة واجهة القصر وأروقته والألواح التصويرية والقطع التحفية الهامة.

وفي المتحف مجموعات نادرة من الخزف الإسلامي الدمشقي الصنع أو التركي من إزنيك، ومجموعات من الخشبيات والمعدنيات والحلي والنقود التي تعود إلى جميع العصور الإسلامية .ولقد ألحق بالجناح قاعة ضخمة تمثل الطراز الدمشقي في العمارة الخشبية والحجرية الداخلية وكانت قد أهديت من جميل مردم بك للمتحف ، وقام بترميمها ودعمها أبو سليمان الخياط الصانع الماهر.

وفي العام 1975 تم تغيير هام في بناء المتحف الوطني وفي مدخله الرئيسي من الجهة الشرقية . وكان المدخل منحرفاً جانبياً يؤدي مباشرة إلى جناح الآثار السورية في العصور الكلاسية ، مما يعطي الزائر إنطباعاً بأن المتحف مخصص لهذا الجناح ، وكان الانتقال إلى الجناح الإسلامي يتم عبر بهو يضم آثار قصر الحير ، وينفتح على بوابة قصر الحير التي نقلت من موقعها في بادية الشام . وصولاً إلى جناح يضم الآثار الإسلامية والآثار السورية القديمة .

كان من المقرر فصل الأجنحة في أبنية مستقلة ، وبخاصة جناح الآثار الإسلامية الذي يمتاز لاحتوائه على القاعة الشامية وكتلة بناء آثار قصر الحير ومدخله الفخم .

ومع بداية تنفيذ هذا المشروع تم تحويل مدخل المتحف من الجهة الشرقية إلى الجهة الشمالية بإتجاه بوابة قصر الحير الضخمة. إبتداءً بمدخل مؤلف من بوابة أحدثناها ، أنشىء إلى يمينها مكاتب أمناء الأجنحة ، وإلى اليسار مكتب إستقبال الزائرين، وتنفتح البوابة على حديقة رحبة لعرض الآثار الحجرية الإسلامية حول بركة مربعة كبيرة تتقاذف أركانها نوافير مياه مستمرة ،

وكان من المقرر أن ينشأ في حديقة المتحف من الجهة الشمالية جناح مواز ومشابه للجناح الجنوبي الذي يحوي الآثار الكلاسية(الإغريقية والرومانية والبيزنطية) ، لكي يخصص للآثار السورية القديمة التي يجب نقلها من الجناح الإسلامي، وجعل هذا الجناح متحفاً عربياً إسلامياً مستقلاً بدءاً من مدخل قصر الحير الغربي، يستوعب المزيد من الآثار الإسلامية التي لم تعرض بعد .ونأمل متابعة إنجاز هذا المشروع بعد أن تم إنجاز المدخل الرئيسي .

العمارة الداخلية الجديدة في متحف لندن.

من أشهر المتاحف الأوربية التي تحوي روائع التراث الإسلامي متحف فكتوريا وألبرت في لندن، حيث مازال هذا المتحف من المتاحف الهامة التي تستوعب نماذج رائعة من تراثنا الفني المنقول، كالسجاد والخزفيات والمعدنيات والمخطوطات والمنمنمات، ولقد ابتدأ تكّون هذا المتحف منذ العام 1851 حيث أقيم أضخم معرض للفن الإسلامي في لندن، الذي حوى مجموعات هامة من التراث الإسلامي، وأضحى هذا المتحف موئلاً لدراسة روائع الفن الإسلامي، وبخاصة الخزف على اختلاف العصور الإسلامية ومناطق العالم الإسلامي.

وفي العام 1876 استطاع مهندس بريطاني اسمه روبرت مردوش سميث R.M. Smith كان يعمل في تمديد الاتصال البرقي بين الهند وبريطانيا، أن يجمع في إيران ما يصل عدده إلى ألفي قطعة أثرية أهداها إلى المتحف.

وفي العام 1893 استطاع وليم موريس W. Morris المعروف باهتمامه بتشجيع الحركة الفنية، أن يقنع المتحف باقتناء أشهر



المتحف الاسلامي. الدوحة. قطر. صورة رقم 2.

سجادة من صناعة أردبيل الواقعة في الشمال الغربي من إيران وتعود إلى العام 1539 إبان العهد الصفوي .ومنذ العام 1950 خصص المتحف جناحاً ضخماً لفنون الشرق الأوسط .

أصبح هذا الجناح يحمل اسم الجناح الجميل للفن الإسلامي. وأصبحت عمارة هذا الجناح الداخلية مستمدة من الطرز الإسلامية في الزخرفة والتصميم.(صور 3)

ومن أبرز هذه الطرز، إعادة بناء نسخ أعمدة وأقواس الجامع الأموي بدمشق، دلالة على أقدم عمارة داخلية إسلامية في التاريخ، كانت قد درسته العالمة الأثرية باتريسيا بيكر، ووضعت تصميمه في هذا المتحف ليكون نظاماً لاتجاه الزائر عبر هذا الجناح، على أن يبقى مركز تصالب هذه الأعمدة والأقواس مخصصاً لعرض سجادة أردبيل التي كانت محفوظة منذ زمن بعيد معلقة على الجدار الشمالي المعتم من الجناح، وكان من المفضّل حماية لخيوطها ونسيجها من التفكك بسبب ثقلها معلقة على الجدار ،أن تستريح على عتبة خشبية بقياسها على الأرض، لكي ترى بوضوح من جميع الجهات محاطة بغرفة زجاجية لحمايتها، مع تسليط إنارة كهربائية من سقف الغرفة الزجاجية.

وأحيطت هذه السجادة الثمينة والضخمة بمعروضات إسلامية مختلفة يزيد عددها عن أربعمائة قطعة ، من أهمها جوهرة تاج عثر عليها في الهند نقلت إلى رواق فنون آسيا الجنوبية، وكذلك نقلت مجموعة هامة من الكتب والمخطوطات الإسلامية والمصاحف من المكتبة البريطانية.

ويحوي هذا الجناح ما يزيد عن عشرة آلاف قطعة فنية أهمها هي الخزفيات النادرة والمتنوعة، والزجاجيات والعاجيات والنسيج، تعود بمجملها إلى إيران وتركيا ومصر، ولقد



المتحف الوطني، لندن، صورة رقم 3.

خصص حديثاً فرع للمكتشفات الأثرية والفنون الإسلامية الحديثة. ويهدف مصممو هذا الجناح إلى ترتيب معروضاته حسب تاريخ صنعها ومكانها لتساعد الزائر والباحث على تكوين دراسة موسوعية عن التراث الفني الإسلامي في جميع العصور.

. تحديث جناح الآثار الإسلامية في متحف اللوفر-باريس

منذ العام 1364 جعل الملك شارل الخامس بناء قديماً على ضفاف نهر السين ، قصراً له يحمل اسمه القديم ، اللوفر، وفي عهد لويس الرابع عشر تم جمع لوحات فنية في إحدى أجنحة القصر منها لوحة الجوكندا ، وعندما أصبح نابليون بونابرت قنصلاً جعل من القصر كله متحفاً يتضمن جناح الآثار الشرقية مع فرع للآثار الإسلامية.

ومنذ العام 2005 ابتدأ أمناء متحف اللوفر والمهندسون بإعادة توزيع مقتنيات متحف اللوفر الإسلامية التي يصل عددها إلى عشرة آلاف قطعة. فلقد خصص المعمار رودي ريكسيوتي R.Ricciotti وسط فناء المتحف المسمى فناء فيسكونتي جناحاً مغلفاً بالزجاج المدعم بقضبان الألمنيوم ، مما يفسح لضوء النهار بأن يكون شاملاً هذا الحيّز الضخم، محاولاً أن يجعل سقفه أشبه بالبساط الطائر، ولقد تبرع الأمير الوليد بن طلال بمبلغ 520 مليون فرنك فرنسي، وأضافت الحكومة الفرنسية مبلغاً مماثلاً لتنفيذ هذا الجناح الضخم في العام 2010، على أن يصبح الهرم الزجاجي الذي أنشئ في العام1988 معبراً لهذا الجناح الذي سوف يحوي ثلاثة آلاف قطعة من روائع الفن الإسلامي، وكان الهدف أن يصبح هذا الجناح الهام بروائعه جسراً لتوثيق العلاقة الثقافية العربية الفرنسية، كما صرح بذلك وزير الثقافة رينو دون دو فابر R.D.de Vabers قائلاً: يبقى هذا الجناح أداة للحوار الثقافي من خلال حماية التنوع الحضاري. على الرغم من زخم الآثار الإسلامية التي يحتفظ بها متحف اللوفر، فإن مجموعات نادرة وثمينة من المخطوطات محفوظة في المكتبة الوطنية في باريس ، ومجموعة من الروائع التي يحتفظ بها متحف الفنون الزخرفية قد أعيرت إلى متحف اللوفر لكي تعرض في الجناح الجديد الذي سيفتتح في العام القادم 2010

في الدوحة .قطر ، أحدث متحف إسلامي

شجرة على ضفاف الفرات.

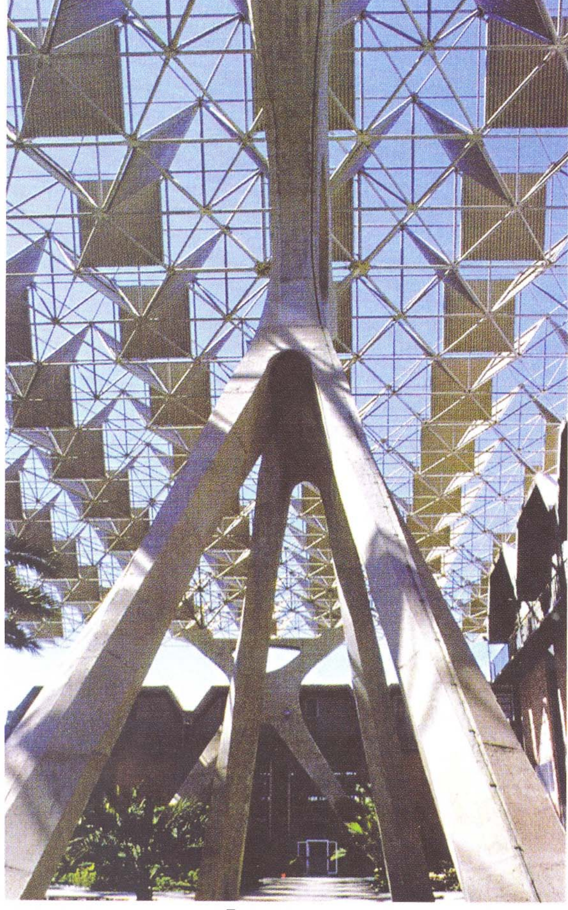
من أحدث المتاحف التي تحوي روائع نادرة من التراث الإسلامي المنقول، متحف الدوحة في دولة قطر والذي افتتحه مؤخراً في شهر تشرين الثاني 2008 الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني أمير دولة قطر . وكانت الحكومة القطرية قد كلفت المعمار الشهير باي L.M. Pei بتصميم البناء. وكان باي قد عرف بكونه مصمماً للإضافات في المتحف الوطني في واشنطن في العام 1979، كما عرف بإنجازاته المحدثة في متحف اللوفر في باريس في العام 1989.وقد استلهم في تصميمه الشكل الهرمي الحجري وأقيم على جزيرة صنعية متصلة بكورنيش الدوحة، واستمد التصميم من العمارة الإسلامية وبخاصة من قبة البيمارستان النوري بدمشق المؤلفة من المقرنصات ، ولكن تصميم زخرفة الهرم الداخلية أصبح محوراً على شكل مربعات ومعينات ودوائر، مستغلاً انعكاسات الضوء على هذه التشكيلات الهندسية لكي تبدو وكأنها جوهرة مشعّة. ولقد عرض المصمم حلقة معدنية أثرية ضخمة بقطر 30 م في منتصف القبة الهرمية، وتعود هذه الحلقة الثمينة إلى العصر المملوكي في القاهرة.

وفي هذا الفضاء والمساحات عرض روائع القطع التي يصل عددها إلى خمسمائة قطعة محفوظة ضمن غرف زجاجية على أرضية خشبية ومضاءة كهربائياً بشكل فني خفي.

ويحوي هذا المتحف الحديث مجموعات من الفن الإسلامي تعود إلى عصور مختلفة ومناطق مختلفة، تم اقتناؤها خلال السنوات الأخيرة، من قبل الشيخ سعود محمد آل ثاني ابن عم أمير قطر، بدأت شهرته كهاوٍ للآثار ومقتنٍ لها منذ العام 1990، وقد ركز اهتمامه على اقتناء الروائع النادرة من الزجاج والخزف والأدوات المعدنية والخشبية والحلي والنسيج والسجاد . من أندر ما يحويه المتحف سجادة مصنوعة من خيوط الحرير الطبيعي تعود إلى العصر التيموري في إيران، وتتميز بزخارفها الهندسية التي تحيط الجامة الزخرفية في مركز السجادة. ومن الأواني النحاسية النادرة قنديل صنع لأجل حاكم شيراز في بداية القرن الرابع عشر ويعد من أندر القناديل. وثمة قطعة أثرية نادرة أخرى وهي نافورة نحاسية تعود إلى الأندلس في القرن العاشر، ومن الجواهر تميمة من الزمرد وزنها 218 قيراطاً، عرفت باسم موغولي موغول، وتميمة أخرى من اليشم (الجاد) الأبيض، كانت للإمبراطور المغولي شاه جيهان، كان قد أمر بصنعها بعد وفاة زوجته ممتاز محل، حفظاً لذكراها. وعدا عن القطع الأثرية، فلقد ضم المتحف لوحات زيتية عن الشرق وصوراً تاريخية وفنوناً أخرى تجعل من هذا المتحف واحداً من أغنى متاحف الخليج العربي. (صورة 2)...



متحف الآثار الإسلامية. القاهرة. صورة رقم 4.



المتحف الإسلامي، الكويت، صورة رقم 5.

أمبرواز ڤولار

راعي الفن الحديث!!...

د. بطرس المعري*

إذا كانت أسماء مثل سيزان، ماتيس أو بيكاسو غنيّة عن التعريف في تاريخ الفن، فإن اسم أمبرواز فولارAmbroise Vollard يبقى إلى حد ما مغبوناً، على الرغم من أنه هو من أطلقهم كما أطلق الكثير غيرهم. إن "قائمة أولئك الفنانين الذين احتضنهم تكشف الحقيقة عن امتزاج اسمه بسيرة الفن الحديث"، كما تؤكد هذا آن روكبير، محافظة معرض من سيزان إلى بيكاسو، روائع صالة فولار في متحف أورسيه الباريسي، صيف 2007، في قولها: "بفضله انتشر الفن الحديث في العالم أجمع".

وهكذا تصبح مقتنيات صالته عنوانا لغير معرض في أكبر عواصم الفن العالمية مثل نيويورك وباريس في السنوات القليلة الماضية... فمن هو فولار؟

إنه صاحب صالة للفن تحمل اسمه وتاجر أعمال فنيّة فرنسي، استطاع بحسّه التجاري الاستثنائي أن يحقق له نجاحاً باهراً في سوق الفن العالمي منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين. وهو أيضاً كاتب وناشر وصاحب نظرة جمالية نافذة، يُلقب بـ "راعي الفن الحديث" لأنه قاد ثورة مهّدت الطريق لولادة نجوم كبار من الفنانين غير الأكاديميين، منهم أغلب الوحوش، وساعد الكثير، كجماعة الأنبياء مثلاً، على عرض أعمالهم.

ولد أمبرواز فولار في جزر الرينيون عام 1866وتركها في عام 1887 ليذهب إلى وطنه الأم فرنسا لدراسة الحقوق. بعد محاولات للعمل في إحدى الصالات الخاصة باءت كلها بالفشل، وجد فولار، طالب الدكتوراه التي لم تُنجز أبداً، سنة 1890 عملاً في صالة باريسية تعرض للفنانين الأكاديميين أو الرسميين و كانت تدعى صالة "الاتحاد الفني". كان الشاب يجهل تماماً هذه المهنة لكنه سرعان ما أتقن بعض قواعدها وقرر أن يبدأ العمل فيها لحسابه الخاص، متخذاً من شقّته المتواضعة في حي المونمارتر، قرب كنيسة "القلب المُقدّس"، متجراً يبيع فيه رسومات ومطبوعات لفنانين أمثال روبس و شتاينلن. حدث ذلك في أيلول 1893.

بدأ فولار من الصفر، يبيع بربح بسيط ولكنه دائم، مما أمن له دخلاً شبه ثابت. كانت الضربة الأولى للتاجر المبتدئ هي شراء مجموعة رسومات ودراسات زيتية من سوزان، أرملة إدوار مانيه في عام 1894، السنة التالية لوفاة الفنان، بعدما تعذّر عليه، في الحقيقة، شراء لوحات له لغلاء ثمنها. عُرضت هذه المجموعة في السنة نفسها في أولى صالاته الخاصة في شارع لا فيت، مركز سوق الفن الباريسي آنذاك، على مقربة من صالات هامة كصالتي ديران رييل و بيرنهايم. كان توقيت افتتاح هذه الصالة الصغيرة المساحة ذهبياً، فهو يترافق زمنياً مع انحدار دور "الصالون"، الراعي الرسمي للفن منذ زمن بعيد، ومع تطور سوق الفن في ذلك "العصر الجميل"(Belle époque) كما يُدعى، لفن "الطليعة". لاقى المعرض استحسان النقاد، كما ظفر هو من خلاله بفرصة التعرّف على مونيه وموريزو وديغا الذين قدّموا له بدورهم رونوار.

في هذه السنة أيضاً، توفي تانغي، أو الأب تانغي بائع الألوان الشهير، فعرضت مقتنياته للبيع في مزاد لم يجتذب الكثير من التجار وأصحاب المجموعات، فاشترى فولار مجموعة من

* حفّار ومدرس في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

بيكاسو، بورتريه فولار، زيت على قماش.



التي لا تنتمي إلى التيّارات الفنّية السائدة. احتكر فولار على خلفية هذا النجاح تسويق أعمال سيزان الذي كُرِّس بدوره مُعلّماً رائداً.

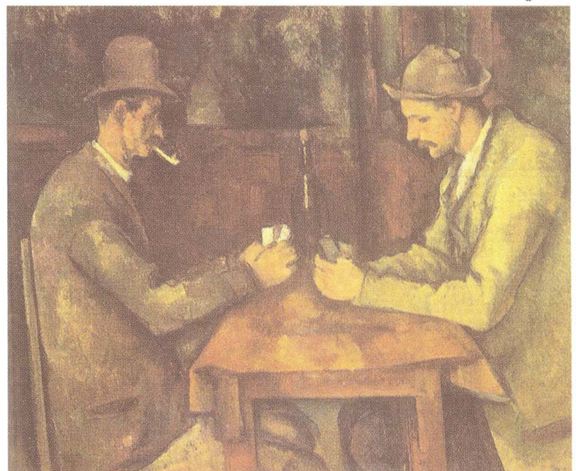
أتاحت عائدات المعرض لفولار بأن ينتقل إلى صالة أرحب، تقع في الشارع نفسه. عنوانه الجديد هذا سيصبح حتّى بداية الحرب العالمية الأولى مركزاً لإكتشاف عالم الفن في باريس بفضل سلسلة من المعارض الهامة لفناني تلك الحقبة. أما أرقام مبيعاته فقد شهدت ابتداءً من عام 1896 ارتفاعاً ملحوظاً. وبسبب حصرية أعمال سيزان وموت منافسه لو بارك دو بووتفيل كان له حصرية أعمال الأنبياء أيضاً. في عامي 1895-1896، قدّم فولار أعمال فان غوغ في معرضين اثنين، لكن من مفارقات تاريخ الفن أن الفشل كان من نصيبه، فتوقف عن السعي في العرض له، الأمر الذي سيندم عليه لاحقا بعد أن ترك أعماله تذهب منه بأسعار زهيدة جداً.

في هذه السنوات، وبالتحديد في 1897، صارت مشاريعه أكثر طموحاً ولا سيما بعد أن تعرف على الروسيين ستشوكين وموروسوف، وهما من أصحاب المجموعات. وشيئاً فشيئاً بدأ يعتمد على زبائنه من الخاصة وعلى المتاحف في عملية البيع، مهملاً بذلك تنظيم المعارض. وراح فولار يشتري اللوحات والأعمال الفنية من الفنان مباشرة وبالجملة. فقد اشترى من ماتيس في عام 1900 عشرين عملا، كما اشترى من أندريه ديران تسعاً وثمانين لوحة و ثمانين رسم في عام 1903. كما بدأ اهتمامه بالنشر.

في الواقع، لا نستطيع أن ننفي عن فولار صفة المحتكر. فهو وإن تكلّم في كتبه عن الجمال وعن اللوحات الجميلة فإنه يبقى لديه في نهاية الأمر حسابات الربح والخسارة. وإذا احتفظ بصداقة صافية ومتينة مع فنانين، كرونوار أو أقرّ مايّول بفضله عليه عندما قال : "لولاه لما تمكّنتُ من العيش"، فإن آخرين كماتيس كان يتبرّم من معاملة فولار له لمّا راح هذا الأخير يبيع محفورات لرونوار وسيزان خلال معرضه الشخصي لديه. كما أن العمل مع غوغان قد صاحَبَه مشاكل بين الطرفين حول أسعار البيع. كان غوغان يرى أنه "لم يكن هناك تاجر فن أخطر من فولار". في الحقيقة لم يكن غوغان وحده من يشتكي من استغلال فولار له، كان بيكاسو أيضاً يقول إن فولار قد اشترى محتويات مرسمه كاملة بأبخس الأثمان، كما فعل



دوني، تحيّة الى سيزان، زيت على قماش. 1900.



سيزان، لاعبا الورق، زيت على قماش، بين 1990 . 1895.

الأعمال بسعر زهيد. كان من بينها لوحات لسيزان ولفنانين أكثر شهرة حينها مثل الانطباعي بيسارو. ويحصى من بين هذه الأعمال أيضاً لوحات لغوغان صوّرها خلال رحلته الأولى إلى جزر تاهيتي.

شهدت سنة 1895 تحوّلاً حقيقياً في مسيرة فولار المهنية، فبعدما عرف بأن سيزان لم يكن لديه من يسوق له أعماله، نظّم له معرضاً استعاديا ناجحاً، ثبّت فيه دعائم نشاطاته المستقبلية. كما حصل المعرض الأول بالنسبة للفنان على مديح النقاد. لقد اكتشف فولار سيزان حينما رأى إحدى لوحاته في واجهة مخزن تانغي. قال حين رآها : "أحسستُ وكأنني قد تلقيت ضربة في المعدة". إن تقديمه لسيزان المجهول آنذاك إنما يدلُّ على قدرته الفائقة في التقاط المواهب المختبئة وتلك



بونار، فولار مع قطة، زيت على قماش.

لاحقاً مع ديران وفلامينك وغيرهما. تجدر الإشارة هنا إلى أن فولار هو من قدّم بيكاسو ابن التاسعة عشرة إلى الجمهور الفرنسي عندما نظُّم له معرضا عام 1901، هو الأول للفنان الإسباني المغمور في باريس.

لقد استفاد فولار حقاً من تردي حال الصالون الرسمي ومن فورة سوق الفن ليجمع ثروته هذه لكننا لا نستطيع أن ننكر فضله في إطلاق مواهب وعبقريات شذّت عن التيارات التقليدية المتعارف عليها آنذاك مغيّرةً وجه فن التصوير وفي فرضها على السوق. يكفيه أنه أطلق سيزان التي حضّرت أعماله لأعمال بيكاسو التكعيبية.

لا يعرّفنا تاريخ الفن عليه عن كثب، فهو يضيع أمام الحضور الطاغي لأعمال الفنانين الذين ساعدهم هو على صعود سلّم المجد وخطّ معهم تاريخاً جديداً للفن. إلا أن موريس دوني في زيتيته تحيّة إلى سيزان التي تعود إلى عام 1900 والمحفوظة في متحف أورسيه الباريسي أراد الإدلاء بشهادتين هامتين. ففي لوحته هذه، يصور لنا دوني صالة فولار، حيث يتحلّق في الداخل مجموعة من الأشخاص حول حامل تستند إليه طبيعة صامتة لسيزان. من هؤلاء الحضور نستطيع أن نميّز أغلب "الأنبياء" مثل دوني نفسه مع زوجته، سيروزييه، رانسون وبونار وآخرين. يُبرز المشهد حيويّة المكان كما يؤكد وحدة الروح التي كانت تجمع هؤلاء. من المؤكد أن دوني قد أراد من إبداعه لهذا العمل أن يشير إلى أهمية صالة فولار في رعاية الفن الحديث كما إلى أهمية سيزان، المُكرّس كأب للفن الحديث، بالنسبة لجيل تلك الفترة.



فويّار، خزانة الثياب، زيت على ورق مقوّى، 1895.

لا نستطيع إحصاء الأعمال التي اقتناها فولار أو باعها، لكننا نذكر روائع لبعض الانطباعيين ولـ "ما بعد الانطباعيين"، لجماعة "الوحوش" ولـ "الأنبياء" كما لغيرهم ممن عملوا مع الصالة الشهيرة. منها لوحة سيزان لاعبا الورق ولوحتان لفان غوغ يصور فيهما عباد الشمس تعودان لعام 1887. لوحة ديغا التسريحة التي يعود تصويرها إلى عام 1896. ونود الإشارة أيضاً إلى مجموعة من بورتريهات فولار صوّرها الفنانون كلٌّ بأسلوبه. من بينها اثنتان بيد رونوار، وأخرى بيد سيزان، بونار... هذه البورتريهات تظهر فعلاً تلك العلاقة المتينة التي جمعته بالفنانين. في الحقيقة، وكما يقول بيكاسو، "لم يُتح حتى لأجمل الجميلات أن تُصَوّر في بورتريه من قِبل الفنانين كما أُتيح لفولار"، ويستدرك الفنان الإسباني (بدعابة أم بغرور؟): "لكن البورتريه التكعيبي الذي رسمته له أنا هو الأفضل".

ولأعمال النحت والسيراميك كان هناك مكان مرموق في مجموعته. وهما التقنيتان اللتان شجّع فولار المصورين أمثال بونار، مايّول وجماعة الوحوش على ممارستهما. ولم يشذّ فولار عن تقاليد تجار الفن آنذاك والذين كانوا ينشرون المحفورات الهامة من مجموعاتهم الفنية. فقام في هذه الفترة حتى بداية القرن العشرين، بإعادة إحياء ونشر فن المحفورات الفنية المطبوعة عبر مجموعة من المعارض والمنشورات مثل ألبوم المصورين الحفّارين سنة 1896 ومعرض "مصورون حفّارون" في السنة التالية، الذي تبعه بنشر ألبومه الثاني وكان باسم ألبوم المطبوعات الأصلية لصالة فولار حيث اشترك فيه بعض "الأنبياء" واحتوى على 32 محفورة، من بينها أول أعمال سيزان من سلسلة المستحمون. في سنة 1898، بدأ بتنفيذ ألبومه الثالث الذي لم يرَ النور على الرغم من الانتهاء من تنفيذ عدد مهم من المحفورات وذلك بسبب انشغاله بنشر الكتب المرسومة illustrés. وقام بنشر ألبومات خاصة لمحفورات كل من بونار، دوني وفويّار. وقد أسس أيضاً "الدورية البيضاء" في عام 1887، التي عنيت بالليتوغراف الملون، نشر فيها كل من بونار وتولوز لوتريك و فوييار أولى مطبوعاتهم.

ورغم مردوده الضعيف أحياناً، ظلّ النشرشغفه الأهم حتى أواخر حياته. ففي عام 1922، عاد إلى الاهتمام بنشر الألبومات ليبدأ بالعمل على اثنين، الأول "ذكريات" الصالة والثاني في الرسم العاري اشترك في العمل فيهما غيومان

بونار، ملصق للمجلة البيضاء، ليتوغراف ملون، 1894.

وشاغال وماركيه وغيرهم ولكنه على عادته تركهما ولم ينجز أي واحد منهما.

كما ترك فولار لنا عدة مؤلفات نذكر منها مذكرات تاجر لوحات و في الإصغاء لديغا، سيزان ورونوار.

في عام 1939، غادر أمبرواز فولار الحياة في فيرساي جرّاء حادث سير، بقي سببه حتى الآن لغزاً. كان لنبأ وفاة فولار وقع على الصحافة يضاهي أخبار الصراع في الحرب العالمية الثانية، فقد أفردت له الصحف الباريسية مكاناً واسعاً على صفحاتها وتطرقت للتوّ عن مصير اللوحات المكدسة والكتب غير المكتملة.

خلّف فولار وراءه مجموعة أعمال، اقتناها أو سوّقها، تُقدّر بين 5-10 آلاف قطعة فنية وتحفة ما بين لوحات ومنحوتات وسيراميك ومطبوعات ومنها أيضاً مجموعة غرافيكية عظيمة، فيها لرووه فقط وعلى سبيل المثال 2500 محفورة.

إن عدم استطاعة تحديد عدد مقتنياته يعود إلى أسباب عدة، منها عدم وجود فهرس دقيق لهذه الأعمال، وللبيع الخاص غير المُوثق في سجلات. وأيضاً بسبب سنوات الحرب التي محت الأثر تلو الأثر حول الكثير من الأعمال التي بيعت أو سُرقت. حتى إن كثيراً من المقالات تكلمت حينها على اختفاء أعمال هامة من المجموعة. أما الإهمال الإداري للقيّمين على الفنون الجميلة في باريس قد تسبب في خروج هذه الأعمال من المتاحف الباريسية إلى المدن الأخرى. والأمر الذي صعّب مهمة الإحصاء أيضاً هو أن فولار لم يتكرم على جمهوره بعرض مجموعته كاملةً أبداً، بل كان يختار منها قطعاً ويعرضها، وغالباً ما كان العرض خارج فرنسا.

في النهاية، تجدر الإشارة إلى أن فولار قد أوصى بأن تباع مجموعته رويداً رويداً وعلى مدى ست سنوات على الأقل وعبر عشرة مزادات. لكن أخاه لوسيان لم يحترم هذه الرغبة.

* * *

هوامش البحث ومصادره:

كان ڤولار هو من نظّم المعرض الشخصي الأول لهؤلاء الثلاثة.

فاروق يوسف، متحف ميتروبوليتان يحتفي بالقرد البغيض الذي صنع النجوم: من سيزان إلى بيكاسو، ڤولار راعي الفن الحديث، الوسط، العدد 10158، 20 أيلول 2006.

De Cézanne à Picasso : Chefs-d'oeuvre de la galerie Vollard(d'Anne Roquebert, Ann Dumas, Douglas-W Druick, et Gloria Groom),www.fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9e_d%27Orsay" \o "Musée d'Orsay" Musée d'Orsaywww.fr.wikipedia.org/wiki/2007" \o "2007" 2007

تُدعى النسخة الأولى من معرض صالة أمبرواز ڤولار والتي احتضنها متحف الميتروبوليتان النيويوركي أواخر 2006 و بداية 2007 باسم : "من سيزان الى بيكاسو: ڤولار راعي الفن الحديث".

La Collection Ambroise Vollard du Musée Léon-Dierx(de Jean-François Rebeyrotte, Photographies de Jacques Kuyten), www.fr.wikipedia.org/wiki/Somogy" \o "Somogy" Somogy www.fr.wikipedia.org/wiki/2000"\o "2000" 2000

المرجع الأخير

De Cézanne à Picasso : Chefs-d'oeuvre de la galerie Vollard...

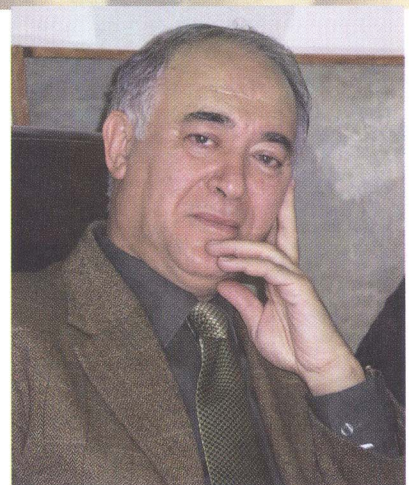
La Collection Ambroise Vollard du Musée Léon-Dierx...

...فاروق يوسف، متحف ميتروبوليتان يحتفي

La Collection Ambroise Vollard du Musée Léon-Dierx...

La Collection Ambroise Vollard du Musée Léon-Dierx...

Wikipedia.com, Ambroise Vollard.



لقاء مع الفنان
د. حيدر يازجي...
رئيس اتحاد الفنانين التشكيليين ؟..

■ أحمد عساف*

ثمة فروقات بين العمل الفني وبين العمل الإداري . . وثمة ما يجعل للعمل الإداري متعة فنيّة، إذا ما استطاع الإداري، أن يكون فناناً متميزاً في عمله الإداري.

مجلة (الحياة التشكيليّة) اتجهت إلى رئيس اتحاد الفنانين التشكيليين، الفنان الدكتور (حيدر يازجي) لتسجل لكم هذا الحوار، الذي تركز على تنظيمات الاتحاد، ومشاريع الخدمات، وواقع الفن التشكيلي في سورية.

■■ نقابة أم اتحاد ...، فالعديد من الفنانين التشكيليين، لم يجدوا اختلافاً، علماً أن المرسوم (55) مضى عليه أكثر من ثلاث سنوات، فلم تجر انتخابات، ولم تؤسس جمعيات، ولم يتغير شيء من طابع النقابة إلى طابع اتحاد، لماذا؟ ... أليس من اختلاف بين النقابة وبين الاتحاد؟

- باختصار .. تم تأسيس نقابة الفنون الجميلة في بداية السبعينات، حيث ألحقت إلحاقاً بنقابة الفنانين (مسرحيين وممثلين ومغنين) وصارت تدار أمورها الإدارية والمالية حسب قوانين النقابة وبعد عدة سنوات قام الزملاء بتطوير قانون نقابة الفنانين وبعد اعتماده وصدوره تم إلغاء القانون السابق ولم يلحظ بهده الحالة وضع نقابة الفنانين التشكيليين التي بقيت تعمل على قانون سابق ملغى وهذا ما شل حركة تطوير أداء النقابة وعدم وجود موارد مالية لعدم توفر التغطية القانونيّة وهكذا بقيت النقابة قرابة خمس وثلاثين عاماً بدون قانون إلى أن صدر القانون 55 لعام 2004 وهو قانون جديد متطور لاتحاد الفنانين التشكيليين الذي سعينا إليه كثيراً وصارت النقابة السابقة اتحاداً له قانونه ونظامه الإداري والمالي أسوة بباقي النقابات والاتحادات وتتم دراسة إنشاء صناديق وهي غير موجودة حالياً كالتقاعد والضمان الصحي وغيرها. وهنا أود أن أشير أنه لم يصدر القانون الخاص بالاتحاد بسهولة بل عبر مخاض كبير استغرق زمناً وأود القول هنا لولا القناعة التامة من القيادة بضرورة هذا القانون لما صدر والدليل هي الصعوبات التي نعاني منها الآن في متابعة ما يتفرع عن هذا القانون بعد صدوره. فكما هو سائد ومعروف أنه بعد صدور القانون كان العمل على إصدار اللائحة التنفيذيّة له والتي تتمثل بالنظام الداخلي وهو الشق الإداري وكذلك النظام المالي. وقام الاتحاد بإرسال النظام الداخلي والنظام المالي ومشروع قانون التقاعد لوزارة الثقافة وبعد عام من إرساله صدر النظام الداخلي فقط وجاءت الاستشارة القانونية بأنه علينا ترك أو تأجيل النظام المالي والتقاعد لبعد أن تجري الانتخابات وهكذا حصلنا على اللائحة التنفيذيّة (النظام الداخلي) للقانون وبقي الشق المالي والمتعلق بالموارد وغيرها والتقاعد مؤجل ...

■■ أين صار مشروع الضمان الصحي، ومشروع التقاعد،

* صحفي.





وما هي الخدمات التي تقدمونها حالياً، وما هي الخدمات التي تطمحون لتقديمها مستقبلاً؟..

- أعتقد أنه تمت الإجابة على هذا عندما تحدثت عن عدم صدور النظام المالي للإتحاد وتأجيله وهذا دون شك عرقل إصدار الصناديق التي تقدم الخدمات والمساعدات للفنانين وما هو موجود لدينا هو صندوق المساعدة الفورية ونتمنى ان نستطيع بعد صدور النظام المالي إصدار باقي الصناديق المؤجلة والتي نعتبرها ضرورية وهامة واتحادنا هو الاتحاد الوحيد في سورية والذي لا يتواجد عنده صناديق أو خدمات نقدمها للفنانين، ونحن ندور في حلقة مفرغة.

▪▪ بعد أن تفرغتم للاتحاد كلية، وهذا الأمر تم مؤخراً. هل لديكم ما تعدون به الفنانين من مشاريع وإنجازات؟ وهل الانتخابات باتت على الأبواب كما يشاع؟.

- أنا كرئيس اتحاد غير مفرغ إنما الآن وبعد الانتهاء من عملي الوظيفي أصبح لدي الوقت الكافي لمتابعة الكثير من النشاطات وأنا حريص أن لا أغيب عن أي معرض أو نشاط إضافة إلى متابعة إصدار النظام المالي والتقاعد والصناديق الأخرى ...

▪▪ وماذا عن الانتخابات؟ ...

- هناك متابعة حثيثة وصورة متكاملة عن ما نقوم به من قبل القيادة ومن رئيس مكتب النقابات المهنية بالتحديد ويجري الآن التسريع بكل ما هو عالق ومؤجل ومن بينها الانتخابات.



▪▪ يلاحظ عدم اهتمامكم بشدّ الفنانين التشكيليين إليكم، والعكس صحيح أيضاً، فالفنانون عازفون عنكم، أما من إمكان لتغيير هذا الوضع غير الطبيعي؟ وما هي أسباب التباعد؟ ..

– هو في الواقع ليس عزوفاً أو تباعداً وإنما سوف أردها إلى طبيعة العمل الذي يمارسه الفنان التشكيلي والذي يختلف عن غيره من المهن .. فالبعض يتكاسل والبعض يتهرب. والبعض يقول الآن .. ماذا يقدم الاتحاد .. ونحن نتفهم هذا. كثيرون يبقون في محترفاتهم ومشاغلهم يرسمون وحين ندعوهم لحضور المعارض أو النشاطات يتكاسلون حتى عن الحضور. وهناك فنانون يرسمون ويبيعون أعمالهم بأرقام كبيرة جداً ولا من ضوابط تمنعهم من البيع لكن لا يسددون حصة النقابة وآخرون يزاولون مهنة الديكور وغيرها ولا يسجلون عقود عملهم وكذلك يتهربون عن الدفع والتسديد للنقابة ولا نراهم ... هذه الأمور لم تلحظ سابقاً لكن الآن في القانون الجديد تم تأطير العمل حتى لا يضيع حق الاتحاد والذي يستمد بعضاً من موارده المالية من الزملاء الفنانين .. لذا بقيت النقابة فقيرة لأن مواردها شحيحة .. فالفنانون ليسوا عازفين ... وليسوا بعيدين وكما ذكرت، الاتحاد حتى الآن لا يستطيع أن يقدم الكثير من الخدمات ومنها الصحية والتقاعد ... لكن الآن عندما تسرب للبعض من الزملاء الذين يرتادون الاتحاد ويتابعون نشاطاته شيء عن المكاسب التي ستتحقق بعد السعي لإصدار هذه الصناديق بدأنا نلاحظ توافد أعداد من الفنانين من أجل الاستفسار عما هو قادم من الخير وعن المكاسب التي سيحققها صدور الصناديق كالتقاعد والصحي وغيره .. وعندما نستطيع أن نقدم للفنان ما تقدمه الاتحادات والنقابات من مكاسب،



أعتقد أنه لن يبتعد أحد عن الإتحاد ...

■■ نتساءل .. بعد كل السنوات التي مرت على عمر النقابة، قبل أن تصبح اتحاد ... ماذا قدم النقباء للفنانين؟

– لفترة قد أستغرب معك ... لكن مع كل احترامي لزملائي الذين سبقونا أعتقد أنهم سعوا لتأسيس النقابة وناضلوا للحصول على مقر لها ولم تكن هناك مشكلة في موضوع القانون القديم ... لكن ما يؤخذ اليوم على من سبقنا أنه كان عليهم السعي لاستصدار قانون خاص بالنقابة وإيجاد صناديق كالتقاعد وصندوق الوفاة وصندوق المساعدة الفورية وغيرها من الصناديق. ما تم تحقيقه الآن في الاتحاد أعتبره استمراراً لما كان الجميع يناضل من أجله وما كان يطلب في كل المناسبات قد لا يعجب البعض لكن الاتحاد حقق قفزة نوعية متميزة في تاريخ الحركة التشكيليّة وأنا مع طموح الزملاء ومع مطالبهم لكن ثمة آلية عمل تأخرت ونحن لسنا السبب في تأخرها ولدينا من الوثائق والمراسلات ما يثبت سعينا ومتابعاتنا لتحقيق مطالب الزملاء وحقوقهم لكن الردود والنتائج تتأخر أحياناً.

■■ لم تعد النقابة أو الاتحاد توفر مجالات عمل لأعضائها، ولا تتواصل معهم في المناسبات، وحتى معارضها الجماعية غابت أو تكاد، كما أنها لم تعد تساهم في تسويق أعمال أعضائها، كما كان يحدث في السابق، ماذا تقول في ذلك؟ ولماذا؟.

– بالنسبة لتسويق الأعمال الفنية، نحن في صالتنا، صالة (الشعب) إذا ما لاحظتم نقيم فيها المعارض على مدار السنة، ونسوق ما نستطيع تسويقه من الأعمال الفنية.

إلا أن الصالات الخاصة ومغرياتها وما تقدمه للفنان أكبر من الناحية التسويقيّة، ونحن بصراحة لا نستطيع منافستها فلدى الصالات كادر للتسويق وكادر متفرغ لتخديم الصالة والفنان وشبكة من الاتصالات مع الجهات التي تهتم بالفن لتسويق إنتاج الزملاء .. وهنا أود أن أشير إلى أن هذا يسعدنا فالحركة التشكيليّة بخير وإذا ما قامت جهات أخرى بدعم الفنان وتسويق أعماله فهذا أعتبره شيئاً جميلاً وظاهرة صحية، والصالات التي يقترب عددها في سورية من المئة صالة تقدم الدعم المادي والمعنوي للفنان السوري والفن التشكيلي وتمتلك إمكانات وتتيح مجالات لا يستطيع الاتحاد تقديمها الآن للفنان .. ولهذا السبب ابتعد بعض الفنانين عن الاتحاد وأخذوا يلتزمون بالعرض بالصالات الخاصة وما تحدثت عنه من أسباب يبرر لهم الذهاب إلى تلك الصالات فهم يقومون بمهام الآن لا يستطيع الاتحاد القيام بها، لذا أرى أن علينا دعم الاستمرار لهذه الصالات بتأدية المهام التسويقيّة للفنان السوري ولأعماله الفنية التي انتقلت من المحلية إلى العربيّة إلى الأسواق العالميّة.

■■ بالتالي .. أين هو دوركم في هذه المسألة؟

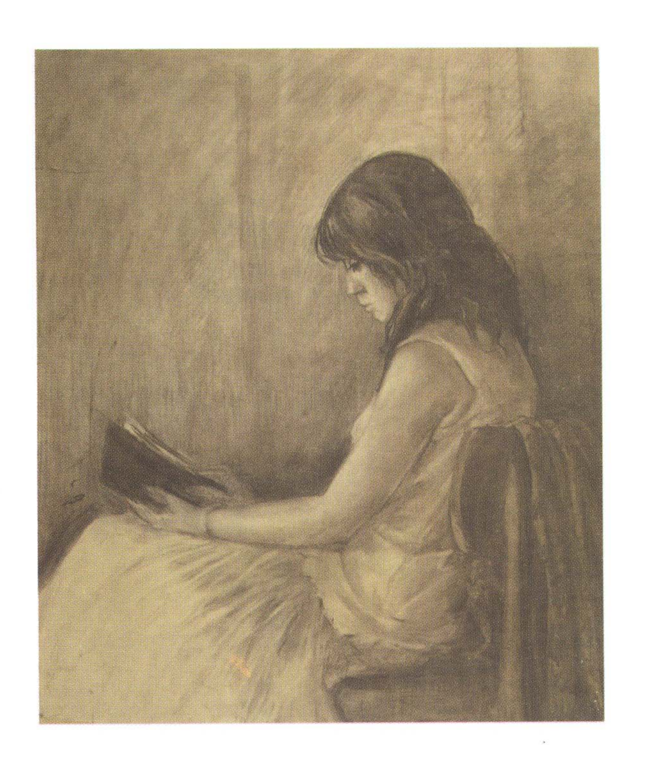
– لو قارنا الاتحاد ببعض النقابات ولنأخذ مثالاً نقابة الفنانين .. هناك مكاتب لتنظيم عمل الزملاء الفنانين وبالتالي إتاحة الفرص لكثيرين وأصبح لهذا المكتب أصوله وتقاليده ... مثل هذه المكاتب غير موجودة الآن لدينا. لكن حاولت النقابة سابقاً والاتحاد حالياً بترشيح الكثير من الزملاء لتنفيذ الأعمال التي تطلب من النقابة وهنا أود إلى أن أشير إلى أنه كان لدى النقابة فرصة عمل أساسيّة وسنويّة نساعد فيها عدداً كبيراً من الزملاء الفنانين وهي مناسبة /معرض دمشق الدولي/ حيث كانت تتولى النقابة تنظيم الأجنحة في المعرض وإخراجها فنياً بالشكل اللائق ويعمل بها فنانو الديكور والرسم والنحت و ... ومنذ سنوات دخلت شركات خاصة على هذه المناسبة ضاربت النقابة وسحبت هذه الشركات فرص العمل التي كانت تقدمها النقابة للفنانين.

لكن نسعى الآن لنضع في الاتحاد مكاتب تؤطر عمل المهنة ومكاتب لعقود العمل لقد بدأنا بوضع التعليمات الأساسيّة لشؤون المهنة والتي لم تكن موجودة في السابق.

الاتحاد يسعى لإتاحة فرص عمل للزملاء من ديكور ولوحات ومنحوتات لكن ليست على المستوى المطلوب لكن نحن مستمرون بالعمل ولسنا محبطين ...

■■ النقابات المهنية والمنظمات الشعبية كافة، تصدر مجلات دوريّة باسمها، وقد سبق للنقابة، وأصدرت مجلة (التشكيلي السوري) ثُم عهّدت امتياز المجلة لجهات خاصة، ثم غابت، بماذا تفسر هذا التراجع؟ ..

– ... عودة من جديد هنا في هذا السؤال للوضع المالي ... نطالب بإصدار مجلة ونحن معهم وطموحنا أن تكون هناك دوريات إلا أن العائق هو الوضع المالي ...



أصدرنا التشكيلي السوري واستمرت لكن أمام الضائقة الماليّة فكان الخيار إما الاستمرار بإصدارها وبهذه الحالة ستتوقف المساعدات عن كثير من الفروع أو أن نكلف جهة ثانية بتمويلها .. وهذا ما حصل حيث طرحنا المجلة لمن يتعهد طباعتها واستمرت بالإصدار مرة ثانية ولمدة تقارب السنتين لكن توقف المجلة هذه المرة عن الصدور ليس لأسباب مالية إنما كان السبب هو انحراف المجلة عن مسارها لتتحول إلى مجلة دعائية اقتصاديّة اجتماعيّة وفيها مواضيع فنيّة .. فطالبنا بإيقاف المجلة لحين البحث عن ممول أو متعهد يلتزم بما نتفق عليه.

■■ يلاحظ قيام أعضاء النقابة بالإشارة في أدلة معارضهم، إلى أنهم أعضاء في اتحاد الفنانين التشكيليين العرب، مع أن هذا الاتحاد غير موجود، ومات منذ زمن بعيد، ما هو واقع هذا الاتحاد؟ وما الذي أنجزه؟ ولماذا الإصرار على هذا الانتماء الخلبي؟

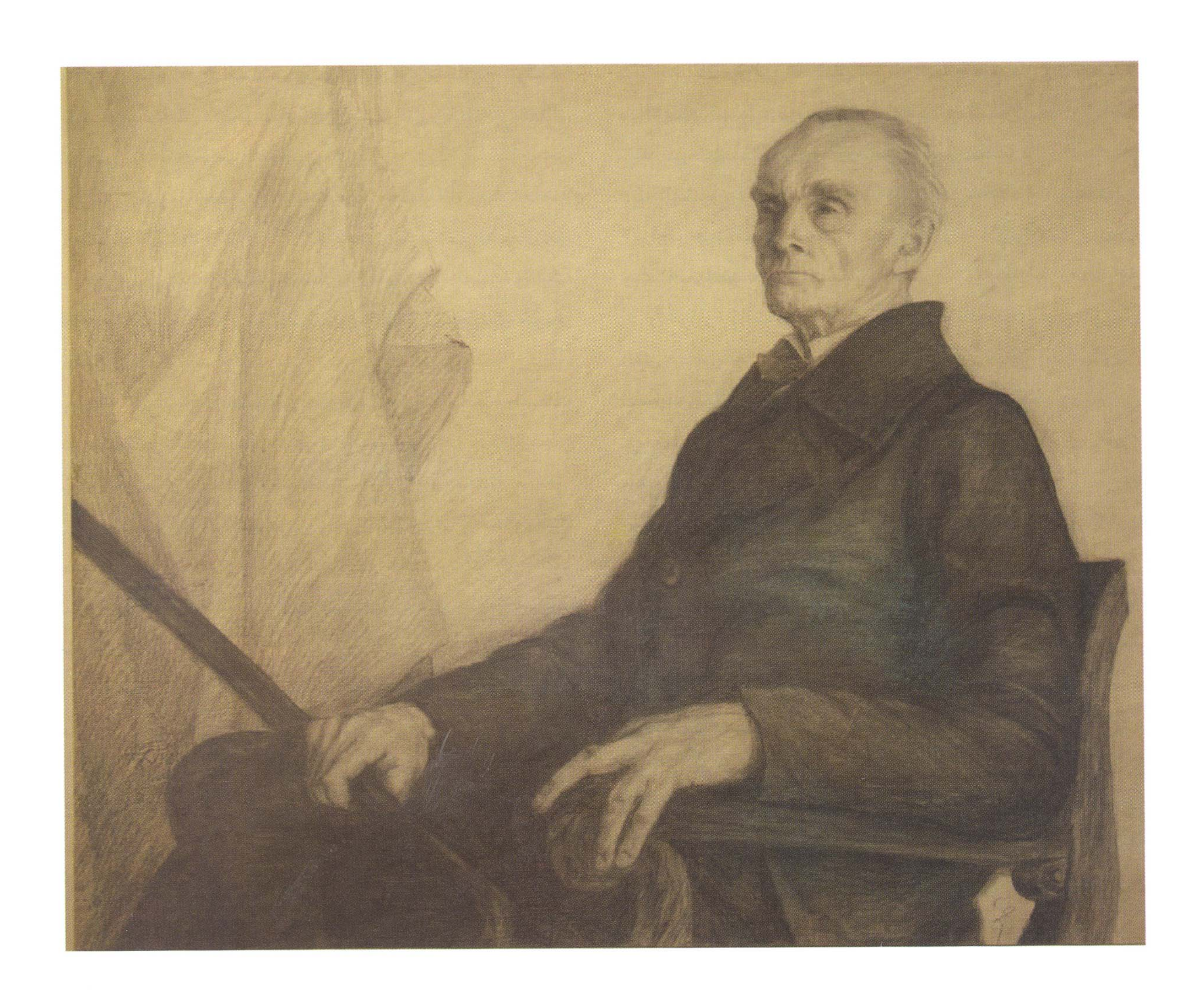
- (مبتسماً) هذا الانتماء الخلبي ....، ثمة بشر (وبخجل كبير أقولها لك) ثمة ناس تنسب لذاتها ألقاباً كبيرة ....، وتبالغ في ذلك أكثر. لكن دعنا ضمن إطار اتحاد التشكيليين العرب ....، هذا الاتحاد متوقف عن العمل منذ (25) سنة وكان مقره (في بلد عربي شقيق وترأسه فنانة من ذات البلد) ....، ولظروف عديدة .. توقف هذا الاتحاد.

وكما تعلمون فإن سورية هي دائماً من تبحث عن خيط يصل العرب (وعلى كل الصعد) بعضهم مع البعض بيد انه ثمة جهات خارجية يقلقها ذلك .. فلا تقبل به. ونحن نحاول إعادة هذا الاتحاد إلى مكانه.

ومن سورية (قلب العروبة) نبحث عن إمكانات لإعادته إلى الحياة ....، طبعاً لا بد من توجيه الشكر لسؤالك هذا ....، لأننا نتداول كيفية إعادة هذا الاتحاد إلى الضوء .. إلى الحياة ....،

■■ أسمع بأن النقابة أو الاتحاد، قائمة على المساعدات الماليّة، وأن ليس لديكم في بعض الأحيان دفع رواتب موظفيكم فهل هذا الأمر صحيح؟

- هذا الأمر صحيح جداً، وأنا أشكر القيادة وأشكر وزارة الثقافة .. فهم من يقومون على تغطية هذا الجانب المالي، ـــ وهم يعرفون البير وغطاه ـــ ،لكن هذا الأمر لن يطول،



فحين يصدر النظام المالي لن نكون بحاجة لأحد ــــ خذ مثلاً الإعلانات ــــ تقدمنا بطلب إلى السيد وزير الإعلام .. ووافق السيد الوزير آنذاك على أن نأخذ حصة الاتحاد من ما هو مخصص لنا من المؤسسة العربية للإعلان. وهذا ما سيعطي للنقابة قرابة المليون ليرة سورية شهرياً.

فهذا الجانب إن تحقق يحقق لنا الكثير من المتطلبات.

■■ المرسوم (55) يضمن لكم دخلاً واسعاً ــــ كما قال لي أحد المطلعين- لو نفذ، فلماذا لا تبادرون إلى تنفيذه؟. وما هي العوائق؟ ..

– إن القانون (55) الذي صدر كما ذكرت يتمخض عنه لائحة تنفيذيّة إداريّة ومالية إدارية هي النظام الداخلي ومالية هي النظام المالي .. وقد تحدثت بإسهاب عن عدم صدور النظام المالي وآثاره على الاتحاد ...

■■ يتردد في بعض الأحيان عن تزييف للوحات كبار الفنانين السوريين، ما دور الاتحاد في وجه هذا الأمر؟. أليس لديكم خطوة توثيقيّة؟. وكيف يتم الاقتناء؟. وما هي ضوابطه القانونيّة؟..

– طلبنا من زملائنا الفنانين مراراً توثيق أعمالهم الفنية ... فبعضهم من يتكاسل وبعضهم ليس عنده الوقت وبعضهم يرى في ذلك أشياء أخرى لأنه لم يعتد بعد على مثل هذه التصرفات وحماية الحقوق والملكية الفكرية للمبدع فتقع مثل هذه الأمور مثل التزوير وغيرها ...

وقد طلبنا من الزملاء إرسال عدد من لوحاتهم لتوثيقها وبعد المطالبة قد تستغرب إذا قلت من امتثل ونفذ هذا الطلب لا يتجاوز 10٪ فقط من الفنانين.

أما بالنسبة للاقتناء فهناك إما جهات حكوميّة أو جهات خاصة ... العامة كانت ولا تزال وزارة الثقافة هي التي تقتني الأعمال من الفنانين سواءً في المعارض الجماعية وأحياناً من الفرديّة وهناك لجان مشكّلة من قبل الوزارة لتقييم أثمان اللوحات والأعمال الفنيّة.

أما الجهات الخاصة والتي نمت في السنوات الأخيرة ونشّطت حركة المبيعات فلها طرقها وأسلوبها بالعمل وهذا أمر معقول يصب في صالح الفنان في نهاية المطاف ..

أما الضوابط القانونية فهي دون شك قيد الإصدار حيث يعكف الزملاء لإصدار ضوابط العمل عن لجنة مشكلة من مكتب شؤون المهنة في الاتحاد والذي يترأسها الزميل الفنان د. عبد الله السيد.

■■ ما هي مشكلات الفنانين حسب وجهة نظرك، وكيف يمكن حلّها، أو الإسهام في حلها؟

– (مبتسماً ... أشكرك على هذه الأسئلة ....) فناننا معطاء ولا تنقصه الموهبة التي يمتلكها منذ الصغر .. ولا الإمكانيات المتميزة .. ولا تلك الخصوصيّة ... لدينا كم ونوع .... الفنان السوري متميز ومتألق .. على المستوى العربي والعالمي ... علينا فقد أن نؤمن بجهة لتكن (الاتحاد)، وإن هذه الجهة التي هي (الاتحاد) الذي أخذ على عاتقه ... هموم وطموحات الفنانين التشكيليين ....، ينتظر فقط حل المشاكل المالية، التي هي العامود الفقري للحلول المريحة للفنان .... حينها سيعرف فناننا الذي نحبه ونحترمه أن (الاتحاد) هو المكان الأكثر ملائمة لاحتضانه واحتضان إبداعاته ....، ومهما اعتمد الفنان على الصالات الخاصة ــــ مع احترامنا لها ــــ والتي هي في نهاية المطاف تحقق للفنان جدوى اقتصاديّة مربحة لكني أعتقد أن صالتنا: (صالة الشعب) التي لا تفرض شروط قاسية على الفنان .. على العكس تماماً .... هي تطمّح للوقوف إلى جانبه بمحبة. وإذا ما عدت لموضوع الاقتناء الذي سألتني عنه .. أقول لك: فيما سبق كان لدينا (ميزانية مالية) (مليون ليرة سورية ــــ نوزعها على فرع أو فرعين) كنا خلال العام الواحد بهذا المليون نقتني أعمالاً فنيّة. الآن أصبح لدينا (14) فرعاً ....،

طالبنا الجهات المعنية ....، في هذا العام ..، أن تقدم لنا مبلغاً مالياً نستطيع من خلاله أن نقتني أعمالاً من المعارض التي تقام في صالتنا، عسى ولعل السيد رئيس مجلس الوزراء يدعم هذا المشروع لأنه وفي العام الفائت حدث خطأ ما بيننا وبين الوزارة. حيث كنا قد طالبنا بمبلغ (عشرة ملايين ليرة سوريّة) جاءت الموافقة على هذا المبلغ ...، لكن المبلغ راح لوزارة الثقافة إذ أن الوزارة كانت قد طالبت أيضاً بنفس المبلغ ولنفس الغرض الذي هو من أجل اقتناء لوحات وقامت الوزارة باقتناء أعمال من المعرض السنوي وغيره، وبصراحة فإن الوزارة اقتنت لوحات من المعارض الفرديّة والجماعيّة. (بأكثر من عشرة ملا يين ليرة سورية). في نهاية المطاف، فالكل متفق على أن يقوم الاتحاد بتقديم ما يمكن تقديمه للفنان، لنرتقي ونطوّر العمل الإداري والمالي، ولمنح فرص لإقامة المعارض الفنية في العديد من الدول العربيّة، إضافة إلى المشاركات في المعارض العالميّة.

■■ يقال أن الاتحاد يكبر بالأعضاء، وان من السهولة الانتساب إلى اتحادكم، فضوابطكم هشة، وقد تسرب إليه الكثير من الهواة وذلك لغايات وأهداف انتخابية، فهل هذا الأمر صحيح؟ وكيف يمكن تجاوز هذا الأمر في حال صحته؟.

– (لا ... لا ...) الأرقام الكبيرة تأتينا من كلية الفنون الجميلة، الآن مثلاً تخرج (70) طالباً. هؤلاء سيكونون حكماً أعضاء في الاتحاد وأعضاء في الاتحاد وأعضاء عاملين طبعاً لا يمكن القول لهم أن هذا غير ممكن حسب القوانين والأنظمة ... تأتينا طلبات من خريجي جامعات ــــ من خارج سورية ــــ لا نعتمده إلا إذا عدّل شهادته بوزارة التعليم العالي في سورية.

عندها يمكن اعتماده ... عندما اعتمدنا هذه المقاييس والمعايير لقبول العضوية قالوا لنا: (يا أخي ليوناردو دافنشي ما معو شهادة .. كذلك مايكل أنجلو بعض الفنانين المتميزين ما معون شهادة).

نحن لدينا لجنة اسمها (لجنة القبول) ولا يحق لرئيس الاتحاد ولا أي أحد. أن ينّسب أي عضو، هذه اللجنة ترى الأعمال الفنيّة وتدرسها .. وهي من تقرر عضويته. ولا يوجد لدينا أي عضو يدخل هذا الامتحان ويقبل فوراً كعضو عامل إلا نادراً لإبداعاته المتميزة، لكن يقبل كعضو متمرن .. وهذا العضو المتمرن إذا ما مرت سنوات على عضويته، يدخل حينئذ في إطار (لعبة) الانتخابات.

هي شائعات يروج لها بعض الزملاء في لحظة ما ... حيث يقولون: (أن فلاناً نسب كم ما .. لكي يكسب أصواتهم) لعل هذه الشائعات كانت تحدث في السابق وتحقق نتائجها المرجوة منها. أم الآن فلا .. هذا لم ولن يحدث خصوصاً ضمن إطار القانون الجديد ..

■■ هل تنوون ترشيح أنفسكم من جديد لعضوية المكتب التنفيذي أو لرئاسة الاتحاد؟

- هذا الموضوع لا أستطيع التحدث عنه كثيراً ... لأني قطعت عمراً طويلاً في العمل الإداري وحين أتيت للنقابة آنذاك لم أكن مرشحاً ... وإنما حدث ما حدث بالإقناع والطلب بالترشيح وبقرار من الجميع أثناء انعقاد المؤتمر الانتخابي للهيئة العامة للنقابة أصروا أن أكون معهم.

أما الآن سواء بقيت أنا ... أو من سيأتي بعدي المهمة الأساسية هي الاستمرار بإصدار كل الأمور التي تؤطر عمل الاتحاد والنظام المالي الذي يتفرع عنه الصناديق والتقاعد وهي ستكون الحل لكثير من المشاكل التي يتعرض لها الفنانون، والعمل النقابي ليس ميزة بقدر ما هو مسؤولية عمل وجهد ومتابعة للارتقاء نحو الأفضل وهو ما سنتركه .. لقادمات الأيام

* * *

الدكتور حيدر يازجي

■ درس الرسم من عام 1960_1963 في مركز الفنون التشكيليّة بحلب وتخرج بدرجة امتياز (أول خريج في المركز المذكور).

.قام بتدريس مادة التربية الفنية في إعداديات وثانويات حلب.

.فاز بمنحة للدراسة بالاتحاد السوفييتي لصالح وزارة الإعلام ـــ الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون (11) عاماً منذ عام 1970 وحتى عام 1981 الاختصاصات التالية:

■ ماجستير بدرجة امتياز شرف في الديكور والإخراج الفني للأفلام ـــ هندسة الديكور والتصوير والأزياء .. تكوين وجماليات الكادر السينمائي والتلفزيوني.

.ماجستير بدرجة امتياز شرف في الرسم والتصوير الزيتي.

■ دكتوراه فلسفة في العلوم الفنيّة رسم وإخراج أفلام الرسوم المتحركة.

■ اعتمدت أطروحته كمرجع وكتاب تدريسي في المعهد العالي للسينما بموسكو. وقام بالتدريس في المعهد حتى تخرجه.

■ أستاذ محاضر في كلية الفنون الجميلة بدمشق وعمل على تدريب كادر العمل في مجال الرسوم المتحركة.

■ أستاذ محاضر في مركز التدريب الإعلامي والتلفزيوني. (درس مادة التكوين وجماليات الكادر السينمائي والتلفزيوني ـــ أفلام الرسوم المتحركة وهندسة الديكور).

■ أستاذ محاضر ومشرف على تهيئة الكادر الفني/ مصورون، مخرجون ومعدو البرامج/ ضمن الدراسات التي أقامتها وزارة التربية لتهيئة كادر فني للبرامج التعليمية التي تبث عبر التلفزيون.

■ عمل على تشكيل أول أستوديو لأفلام الرسوم المتحركة بالتلفزيون.

■ يشرف على تدريب العديد من الدارسين في مجال الرسوم المتحركة والديكور والإخراج الفني للأعمال السينمائية والتلفزيونيّة.

■ نفذ العديد من اللوحات الجدارية أهمها اللوحة البانورامية لحرب تشرين التحريرية الموجودة في نصب الشهيد (الجندي المجهول) ولوحة بانورامية أخرى في المتحف الحربي بدمشق.

.عضو لجان تحكيم في مجال المعارض والمسابقات الفنية والسينمائية والتلفزيونية.

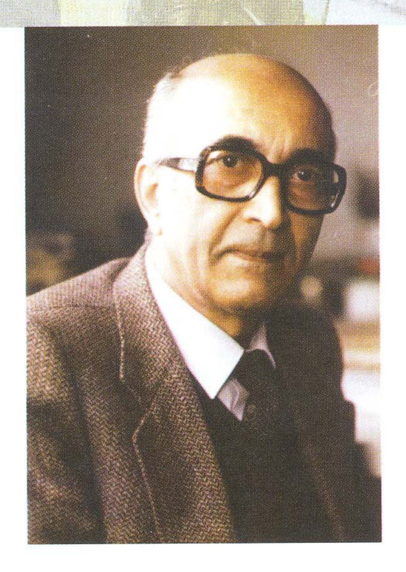
■ مدير العلاقات العامة في الهيئة منذ عام 1989 وحتى 2000.

■ نائب نقيب الفنانين التشكيليين في سورية منذ عام 1993 وحتى عام 2000.

■ نقيب الفنانين التشكيليين في سورية منذ عام 2000 وحتى تاريخه.

■ مدير المركز العربي للتدريب الإذاعي والتلفزيوني التابع لاتحاد إذاعات الدول العربية منذ عام 2001 وحتى تاريخه.

■ فاز بالعديد من الجوائز وشهادات التقدير وتم تكريمه من قبل نقابة الفنون الجميلة في سورية ولبنان وأعماله موجودة في العديد من الدول العربيّة والأجنبية.



محمود حماد..
القيم التجريدية و الجمالية للحرف العربي!!..

■ د. محمود شاهين*

تنفرد التجربة الحروفيّة للفنان التشكيلي السوري(محمود حمّاد) بجملة من الخصائص والمقومات الفنيّة والتعبيريّة، تجعلها تتقدم على غيرها، من التجارب الحروفيّة، ليس على صعيد الحياة التشكيليّة السورية المعاصرة فحسب، وإنما العربيّة أيضاً، سيما وأنها جاءت تتويجاً لمرحلة عميقة من الدراسة الأكاديميّة لأكثر من لون فني تشكيلي، قادته إليها، موهبة فنيّة حقيقة، شكّلت نوعاً من الريادة في زمانها ومكانها.

فالفنان محمود حمّاد من مواليد مشق عام 1923. برزت موهبته وهو في المراحل الدراسيّة الأولى. وعلى عادة أهل زمانه، وبغياب المعاهد والأكاديميات الفنيّة في دمشق خلال ثلاثينات القرن الماضي، لجأ حماد إلى محترفات متقدميه في العمر والفن، ليصقل هذه الموهبة ويُنميها. وفي الأربعينات، بدأت بوادر التفرد تبرز في نتاجاته،حيث كانت الاتجاهات التقليديّة، والصيغ الفنيّة اللاهثة خلف محاكاة الواقع وتملكه بتفاصيله كافة، هي السائدة والمسيطرة على نتاجات الفنانين التشكيليين السوريين الرواد يومها أمثال: توفيق طارق، منيب النقشبندي، سعيد تحسين، عبد الوهاب أبو السعود ... وغيرهم.

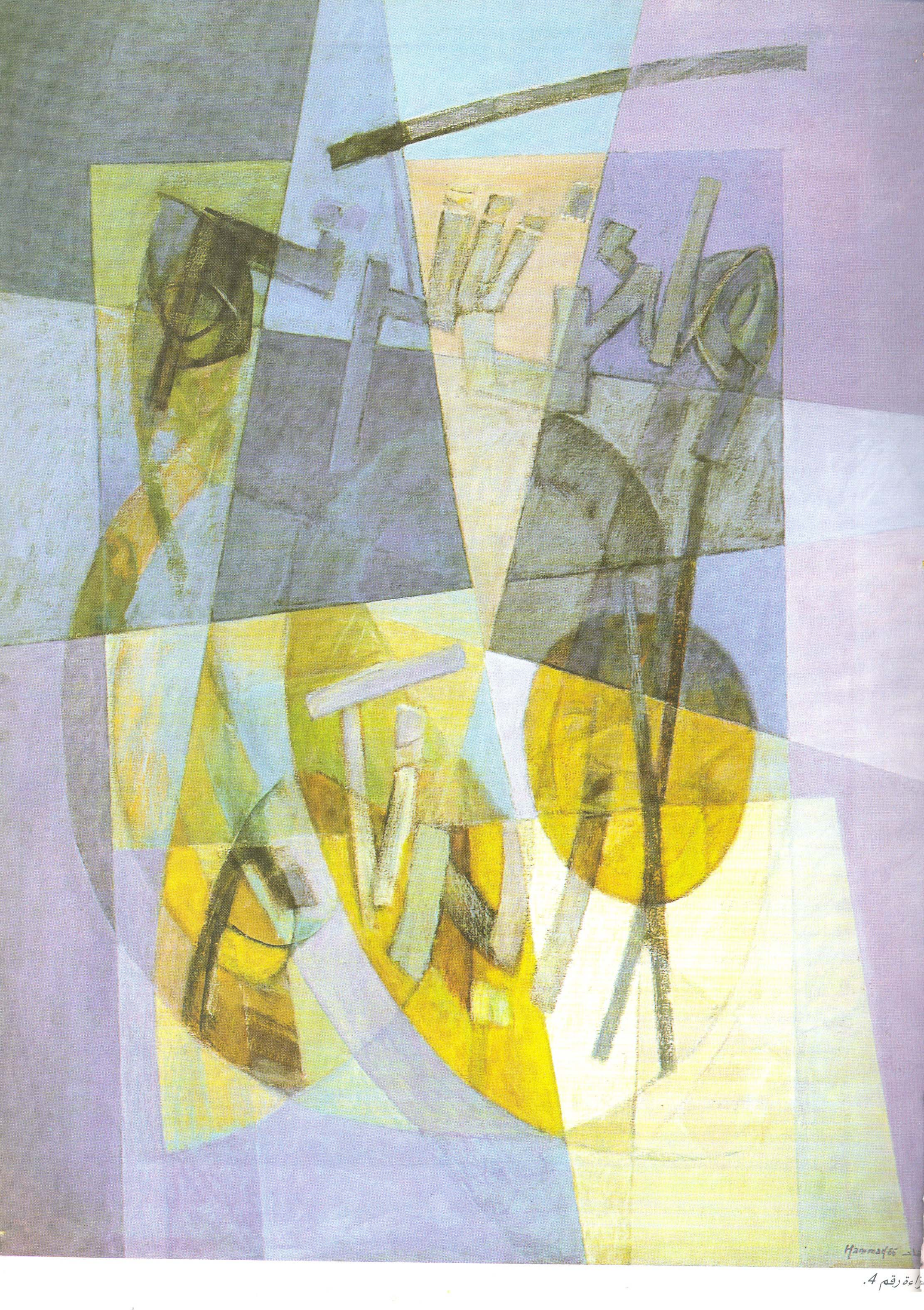
العام 1939 قام حماد بزيارة إلى إيطاليا، بهدف الدراسة والإطلاع، فحقق الغاية الثانية بزيارته لغالبية المتاحف وصالات العرض ومراكز تأهيل وتدريب الفنانين، ثم قفل راجعاً إلى دمشق في نفس العام، بسبب حالة الحرب التي كانت تعيشها أوروبا آنذاك.

أقام حمّاد أول معرض فردي له في صالة(معهد الحقوق) بدمشق العام 1943، وكانت أعماله(صياغةً ومضامين)، متميزة وجديدة، قياساً بما كان سائداً ومألوفاً. تناول فيها الموضوعات المرتبطة بالريف والحياة اليوميّة لدمشق والطبيعة والوجوه، كما أنجز تجربة متميزة في مجال اللوحة التعبيريّة التي تعالج موضوعاً فكرياً شاعرياً، نشر بعضها في مجلة(الجندي) السوريّة تحت عنوان(لوحة وفنان) أعدها خصيصاً لهذه الزاوية، وكانت أقرب إلى القصيدة المرسومة أو الرسم التوضيحي منها إلى اللوحة رغم أنها كانت تُنشر مفردة.

العام 1954 عاود اتصاله بإيطاليا، واستقر في عاصمتها(روما) ودخل أكاديمية الفنون الجميلة، ليدرس فنون الرسم والتصوير، بشكل رئيسي، وفنون الحفر المطبوع والنحت، بشكل ثانوي، وقد اشتغل حمّاد على هذه الفنون مجتمعة، عقب انتهاء دراسته الأكاديميّة،وعودته إلى

دمشق، فقد أنتج الرسمة، واللوحة، والمحفورة المطبوعة، والميداليات، والتماثيل الوجهيّة، وساهم بوضع عدد من اللوحات الجداريّة، والأعمال الفراغيّة التزينيّة، والنصب التذكاريّة، لعل أهمها وأبرزها، نصب الجندي المجهول في جبل قاسيون بدمشق، والذي شارك الفنان عبدو كسحوت

* نحات وأستاذ، النائب العلمي لعميد كلية الفنون الجميلة بدمشق.



…ءة رقم 4.

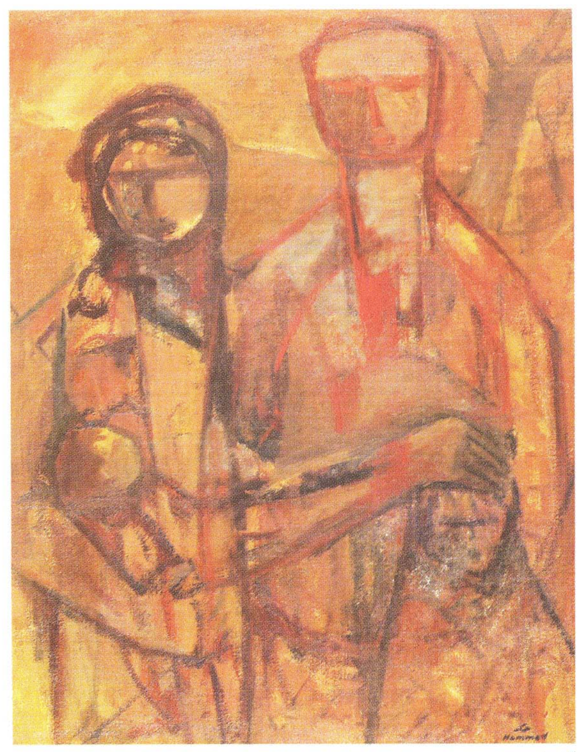
بتصميمه، ولحمّاد باع طويل في الفنون الغرافيكيّة، كتصميم الأغلفة وطوابع البريد، والرسوم التوضيحيّة، والشعارات(منها شعار جامعة دمشق).

قام حمّاد بتدريس مادة التربية الفنيّة في عدد من الثانويات ودور المعلمين في سوريّة، قبل أن ينتقل العام 1961 للتدريس في المعهد العالي للفنون الجميلة بدمشق، وكان تابعاً لوزارة التربية، وفي العام 1963 تحوّل(هذا المعهد) إلى(كلية الفنون الجميلة) التابعة حالياً لجامعة دمشق، وبقي فيها حتى رحيله العام 1988. شغل خلال وجوده فيها عدة مناصب، وكان عميدها لعدة سنوات.

ارتبط الفنان محمود حمّاد، بزمالة وصداقة عميقة، مع الفنان(نصير شورى) وكانا على النقيض من حيث التوجهات الفكريّة والفنيّة وطبيعة الشخصيّة. فقد كان حمّاد هادئاً، متزناً، عميقاً، مسكوناً بهاجس البحث والتجديد والإضافة، بينما كان شورى، عفوياً، انفعالياً، رومانسياً، غير مبال بالتجديد، مع ذلك، دفعته رفقته لحمّاد، لمغادرة حقوله الانطباعيّة الشاعريّة الوسيمة، والاستقرار في توجه جديد، هو حالة من التماهي، بين الانطباعيّة والتجريديّة التي جنحت به نحو نوع من التزيينيّة، ويبدو أن شورى كان يمارس هذه الصيغة الفنيّة الخاصة، عن عدم قناعة، وإنما إرضاءً لرفيق عمره حمّاد، بدليل أنه بمجرد أن أتيحت له فرصة سانحة للتخلص منها، اشعل في داخله، مجامر الحنين إلى الواقعيّة الانطباعيّة الشاعرية الأقرب إلى شخصيته، وعاد إليها ملهوفاً، بتأثير زيارة قام بها للولايات المتحدة الأمريكية، ومواجهته هناك لطبيعة مفعمة بالرومانسية كان لها تأثير كبير عليه، رده إلى عشقه الحقيقي، فعاد من هذه الزيارة، بمعرض هام، نفذ أعماله بتقنية الألوان المائية، تناول فيها موضوعاً رئيساً هو(المنظر الطبيعي الخلوي) بحساسية عالية، قلما توصل إليها مصوّر سوري معاصر.

تُصنف تجربة الفنان محمود حمّاد في ثلاث مراحل:

الأولى: استمرت من عام 1938 وحتى عام 1958، وهي مرحلة الدراسة والإطلاع والبحث والتجريب والتكوّن الفكري والفني. عاش الفنان حمّاد هذه المرحلة، متردداً ومجرباً لكل ما تموج به الساحة الفنيّة العالميّة من اتجاهات وأساليب وتقانات فنيّة تشكيليّة، ما جعلها مشوبة بتأثيرات عديدة وواضحة الانتماء، لكنه مع ذلك، لم يغادر خلالها الشطآن



المشردون.



المهربون.



أول شباط.

الواسعة للواقعيّة التشخيصيّة، والموضوعات اللصيقة بالهم الوطني والقومي والبيئة السوريّة.

لم تفرز هذه المرحلة، إضافات فنيّة لافتة ومتميزة، وإنما كانت بشكل عام، متواضعة على هذا الصعيد، غير أنها أفضت إل المرحلة التالية الأكثر نضجاً وأهمية.

الثانية: وهي ما عُرفت بمرحلة حوران، وفيها تبلورت تجربته، واتخذت خطاً شخصياً واضحاً في الشكل واللون والمضمون، وكانت مادتها، إنسان الريف في مواقفه الحياتيّة المختلفة.

أبرز مزايا هذه المرحلة، انعطافة عناصر لوحة حمّاد نحو التلخيص والاختزال، والابتعاد التدريجي عن المشخصات، ممهدة بذلك الطريق، للمرحلة الثالثة والأخيرة في تجربته.

الثالثة: بدأت العام 1964 واستمرت معه حتى رحيله العام

1988 وهي ما عُرفت بالمرحلة الحروفيّة وهي الموضوع الرئيس لبحثنا هذا.

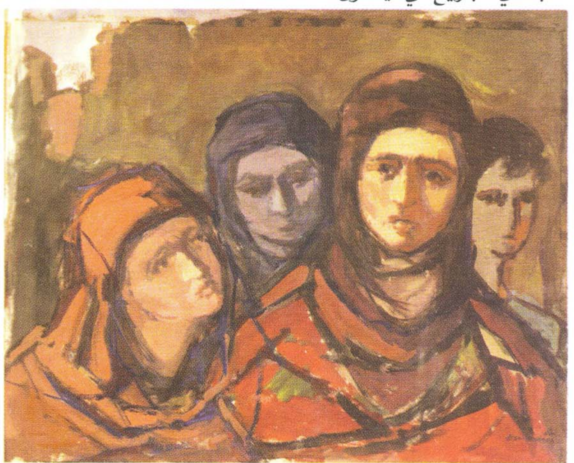
المتابع المدقق لمسيرة محمود حمّاد، لا بدأن يلاحظ سمة لافتة رافقته طوال تجربته الفنيّة، أي منذ تعرف لأول مرة بشكل واعٍ وجدي (نهايات ثلاثينيات القرن الماضي) إلى قلق الفن المبدع وحتى رحيله (نهاية الثمانينات) هي نزوعه الدائم للتململ والبحث والخروج عن السائد والمألوف، من الأساليب والصيغ الفنيّة، وتالياً رغبته القوية بارتياد المجهول والغامض، من آفاق الفن، لا سيما تلك التي يمكنها أن تقوده، إلى رحاب فن جديد، يوائم فيه بين الحداثة وملامح محليّة، قد لا تختزل المفهوم العميق والبعيد والواسع لاصطلاح (التراث) أو (الأصالة) ولا هو أراد أو طمح إلى ذلك، وإنما كان مسكوناً بهاجس أساس، هو منح الصيغة الحروفيّة التجريديّة لمنجزه البصري، وهو ما اشتغل عليه منذ اللوحة الأولى التي ضمنها أحرف عربيّة عام 1964. لقد رغب حمّاد الخروج بصيغة فنيّة جديدة تتوافق وتنسجم فيها، المفاهيم الغربيّة والعربيّة الإسلاميّة للتجريد، وهذا الهدف لم يصل إليه الفنان حمّاد إلا بعد مراحل طويلة من البحث والتجريب، وخوض غمار المدارس الفنيّة الكلاسيكيّة والواقعيّة والانطباعيّة والتكعيبيّة والتعبيريّة والرمزيّة، لكن بمجرد التقاطه لطرف خيط (الحروفيّة التجريديّة) زهد بالاتجاهات الأخرى، وتفرغ كلياً لتوجهه الجديد.

لم يأت حمّاد إلى (الحروفيّة التجريديّة) فجأة، ولا اقتحمها مباشرةً، وإنما مهد لها بسلسلة من اللوحات، لخص فيها العنصر المشخص وكثفه واختزله، إلى أن تحوّل إلى مساحات لونيّة مؤطرة بخط قوي وصلب، ظلت تأخذ المتلقي إلى ماهيتها (مصباح، نرجيلة، كأس، إنسان، بيت) عبر مساحات مبسطة ومختزلة، من هذه اللوحات نذكر: مشردون (1962) قرويات من فلسطين (1958) النرجيلة، العائلة (1960) أول شباط (1958) المهرجون (1960) مصباح الكاز، الجامع الأبيض (1963) خاروف معلق، الجندي الجريح في ميسلون) ... وغيرها.

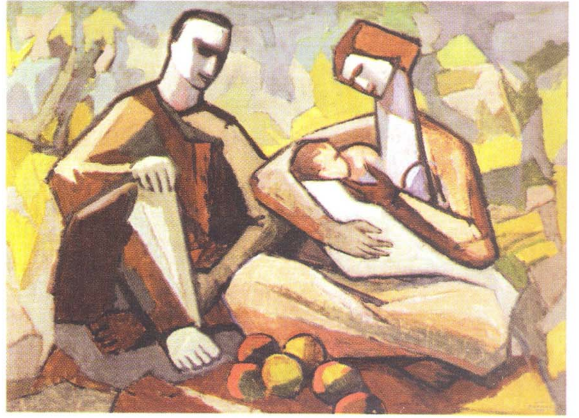
تعمد حمّاد في أعمال هذه المرحلة، اختزال عناصرها التشخيصيّة وتبسيطها إلى الحد الذي لا تفقد معه ماهيتها الواقعيّة، لكن هذه الصيغة في المعالجة، اقتصرت على الكتلة



الجندي الجريح في ميسلون.



قرويات من فلسطين.



العائلة.

العامة للتكوين في اللوحة، التي كانت مؤلفة يومها من عناصر بشريّة (رجل، إمرأة، طفل) أو طبيعة صامتة (مصباح، نرجيلة، زجاجة، فواكه) أما الأرضيّة أو الخلفية التي حملت هذا التكوين، فكانت مبسطة إلى حد التجريد، ربطها بإحكام شديد، بالتكوين، وربط التكوين بها بنفس القوة. أما بالنسبة لألوان هذه الأعمال، فقد ظلت قليلة ومتوافقة ومحاطة بخطوط غامقة اللون (أسود، بني) صلبة وقوية، يُضيفها إليها، ولا يسحبها منها، وهي بشكل عام، مدروسة الإيقاع، ومشغولة بعدة طبقات. بمعنى أن حمّاد لا يأخذ اللون مباشرة من حافظته، وإنما يستخرجه من عدة ألوان، ويرصفه في جسد العنصر، عبر عدة طبقات شفيفة، بحيث يمكن إدراك الطبقة الظاهرة وما تحتها، وهو ما يؤكد أننا حيال مصوّر (ملوّن) ورسام في آن معاً.

وبالعودة إلى نتاج حمّاد الذي مهد لولادة (الحروفيّة التجريديّة) في تجربته، نجد أن أكثر اللوحات التي حملت إشارات هذا التوجه هي لوحة (النرجيلة) ولوحة (مصباح الكاز) حيث قام باستبدال العناصر الواقعيّة المختزلة والملخصة في الأساس، بالحروف والكلمات، ضمن رؤية ومعالجة وتكنيك مماثل، لنواجه كشفاً جديداً لهذا الفنان، أثار حين قدمه لأول مرة (1962) ضجة لافتة في الوسط التشكيلي السوري الذي لم يك قد استأنس بعد، للاتجاهات الفنيّة الواقفة في البرزخ الأول من الحداثة التي مثلتها الانطباعيّة، والسورياليّة، والتكعيبيّة، والتعبيريّة، فما بالكم بالصيغة (الحروفيّة التجريديّة) التي أقامت نوعاً من القطيعة، بين الدلالة المباشرة للشكل وبين المتلقي، تاركة المجال أمام بصره وبصيرته، لالتقاط ما يرغب من دلالات ومعانٍ، ترك له الفنان بعضاً من رموزها ومفاتيحها، بين ثنايا ألوانه وخطوطه وأشكاله. بمعنى أبقى فيها الباب موارباً، ليدخل منه المتلقي إلى لوحته، بالشكل الذي يريد، مؤكداً على الدور القديم ـ الجديد للفن وهو: أن يجد الإنسان في منجزاته راحته النفسيّة، ويركن من خلاله إلى تأملاته، ويجد فيه متنفساً، لأشواقه وتطلعاته، لا سيما وأن الفنان هنا، هو الذي يرطب جفاف الحياة اليوميّة وقساوتها.

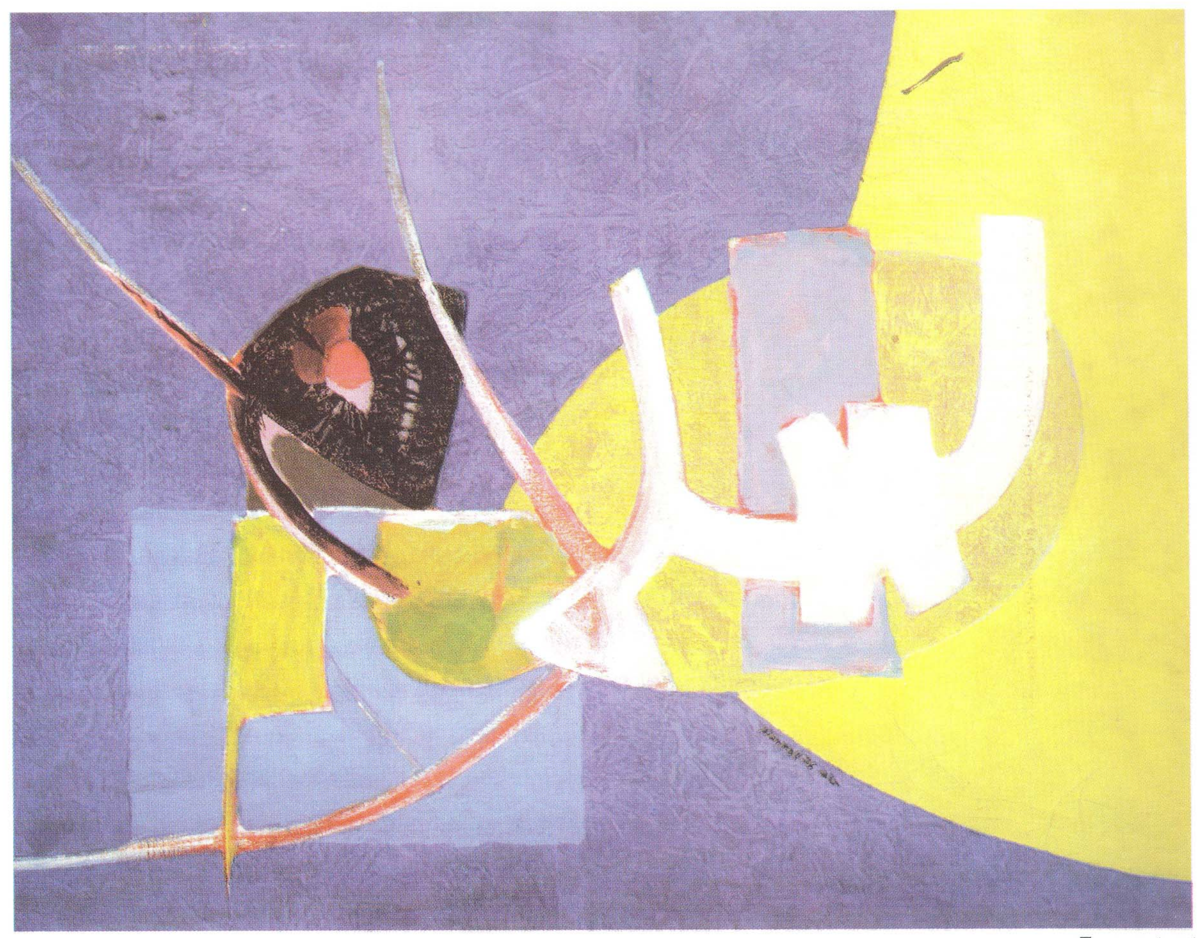
فالفن كما يراه حمّاد (نغماً كان أو كلمة أو صورة. مسموعاً أو مقروءاً أو مرئياً، ضرورة لا يمكن للإنسان أن يستغني عنها، ونحن في عصرنا الذي اتسع فيه طغيان الآلة، ربما كنا بحاجة إلى زاد أوفر، من أي عصر مضى، من المتعة الفنيّة، وذلك



الجامع الأبيض.

في سبيل إرساء نوع من التوازن بين ضجيج الحياة المعاصرة، والغذاء الروحي للنفس البشرية).

لكن حمّاد لم يتعمد قطع كل صلة لموجودات لوحته، مع الواقع، ولا تقصد إلغاء الشكل الذي يذهب بالمتلقي إلى معنى أو فكرة ما، وإنما ترك الأمر يأتي بشكل عفوي وعرضي، رغم أن لوحته الحروفيّة (في غالبيتها) تحولت إلى دارسة عقليّة حسيّة، سكب فيها خلاصة ما جمّع من خبرات تشكيليّة وتوليفيّة وتصويريّة وفكريّة وتقانيّة، بعيداً عن الوقوع تحت تأثير شعارات ويافطات كبيرة، رفعها سياسيون ومفكرون وفنانون عرب، تنادي بضرورة تمثل تراث الأمة، وتأكيد هويتها في المنجز الإبداعي



القراءة رقم 7.

العربي المعاصر. فالفنان حمّاد المتزن الهادئ والعقلاني والعميق، خرج من(أشكاله المشخصة) إلى(حروفياته المجردة) بروحيّة مطابقة لشخصيته، بعد أن مهد لها، بمرحلة قصيرة حفلت بالتأمل والدراسة والبحث والتجريب، في القدرات التشكيليّة التي يمتلكها الحرف العربي، ومدى إمكانيّة توظيفها، للخروج بمنجز بصري تجريدي، يستوفي قيم التصوير التجريدي الحديث، ويمنحه في الوقت نفسه، روحاً شرقيّة عربيّة إسلاميّة، تميزه عن التجريد الأوروبي المعاصر، لكن دون التنكر لقيمه، أو إلغائها، وإنما الاستفادة منها أيضاً، ومزجها بالقيم التجريديّة التصويريّة للحرف العربي، بعد إخضاعه لمعالجة خاصة.

بمعنى أن الفنان حمّاد، استفاد من خواص الحرف العربي ومرونته وطواعيته في المد ارتفاعاً أو انخفاضاً، مطاً أو مداً، ما أتاح له إقامة تشكيلات وتكوينات بصريّة(لونيّة وغرافيكية) متميزة من بنيته. وتحقيق لغة تشكيليّة رفيعة، مما يكتنز عليه الحرف العربي- من قدرات بصريّة وجمالية وتعبيريّة.

التقط حمّاد، هذه الخصيصة الكامنة في الحرف العربي، واشتغل عليها برؤية مصور، بهدف تكوين صور مثاليّة، تخضع بحرية مطلقة، لمتطلبات العمل الفني التشكيلي المعاصر، وهو ما تمكن من تحقيقه فوق سطح لوحته الحروفيّة التجريديّة، بتأثير جملة من المقومات والعوامل، أبرزها وأهمها، التماهي المدهش بين شخصيته ومنجزه البصري الحروفي المجرد، الذي تمثل سمات هذه الشخصيّة، واختزال خبراتها الأكاديميّة والبحثيّة، إن في مجال التعاطي مع اللون، أو الخط(الرسم)



القراءة رقم 3.

أو استنهاض التكوينات القوية والمترابطة والمعبرة، في فضاء اللوحة، وربطها المحكم به.

ما كرس حيوية منجز حمّاد، وزاد من أهميته وتفرده، حالة التململ التي رافقت تجربته، وأفضت إلى حالة تجريب دائمة، أفرزت في النهاية أعمالاً حروفيّة تجريديّة حمّادية هامة.

اللافت أن حالة البحث والتململ والتجريب التي عاشها حمّاد حتى سقوط الريشة من يده، لم تقتصر على جانب محدد في منجزه البصري، بل طاولت أركان هذا المنجز وبنيته التشكيليّة والتعبيريّة، وعملت بشكل دائم، على تطويره وتحديثه.

يقول حمّاد: (تبدأ اللوحة بيضاء في أكثر الأحيان. حركة اليد تملأ الفراغ، دون سابق تهيئة، معتمداً على الحس، وعلى مراقبة التوازن بين الأشكال والخطوط، ثم أتركها لأعود إليها بعين مرتاحة، وذهن ناقد، لأوزن وأوجد الانسجام بين مختلف أجزائها، وكثير ما يُمحى ما بدأت به، لتظهر الأشكال الجديدة، وأترك للحس مهمة التوقف عن العمل. هناك عاملان هامان في اللوحة: العفويّة، وعامل المراقبة العقليّة في الإنجاز. تأليف اللوحة عندي هو تأليف جديد، خلق لواقع جديد، هو واقع اللوحة، وهذا لا يمنع أن يوحي العمل بصلة قريبة بشيء في الواقع).

هذه الصلة القريبة، كانت آخر ما يفكر به حمّاد، أو يشغل باله به، وإنما كان همه الأساس، كيفيّة إدخال الحرف في منجزه، دون افتعال، أو بشكل طارئ، أو تزييني زخرفي، أو فلكلوري، أو بتأثير التراث والاستئناس إليه، أو بدافع تسويقي، لإرضاء الطلب المتزايد، على هذا النوع من الفن الذي رأى فيه،



القراءة رقم 8.

القراءة رقم 5.

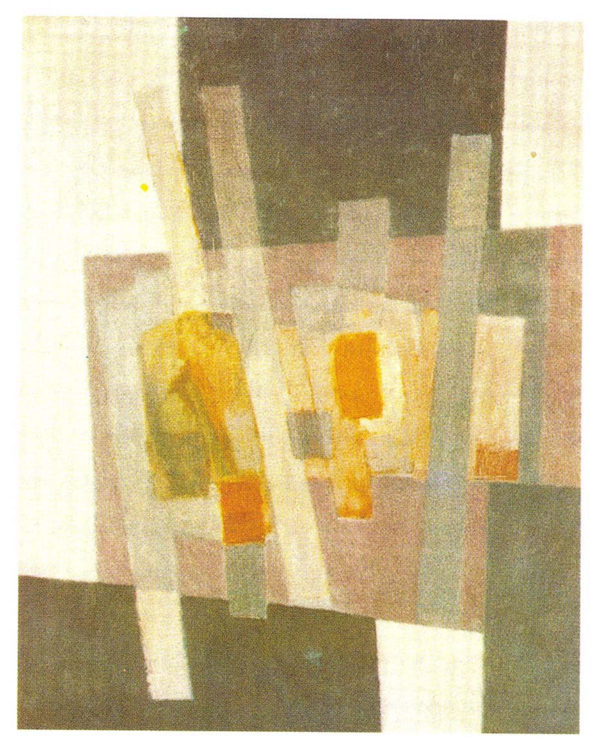
بعض التشكيليين العرب المعاصرين، وسيلة ممتازة، لإرضاء نزوعات وتوجهات متلقٍ عربي، بقدر ما يملك من مال، يملك من أميّة بصريّة!!.

لقد منح الفنان حمّاد، البطولة المطلقة، للحرف العربي في لوحته لكن دون طغيان أو اضطهاد للعناصر الأخرى فيها، بل اجتهد في جعله يتعايش معها، عبر تقطيعات هندسيّة مدروسة بعناية فائقة، شكلاً ولوناً، إن لناحية علاقتها مع الحرف، أو مع البنية العامة للوحة ككل، وهو ما خلق حالة مثلى من التوافق والانسجام وقوة التعبير والإيحاء والجماليّة البصريّة الرفيعة، في هذه اللوحة التي تحولت لديه، في آخر حياته، إلى دراسة عقليّة حسيّة متقنة، اختزلت خبراته الفنية الطويلة التي تجلت بجلاء ووضوح، في تكوينات لوحاته المعبرة، وألوانها المنسجمة، ودلالاتها التجريديّة المفتوحة على بصر وبصيرة المتلقي، ذلك لأن حمّاد، كما أشرنا، لم يولي الاهتمام الأكبر، لمعنى الكلمة أو النص في لوحاته، وإنما لقيمها البصريّة التشكيليّة المجردة، ما جعل الحرف العربي فيها عنصراً أساساً، عليه نهض التكوين، وبوساطته بُني، وصيغت عمارته، آخذةً بعداً تجريدياً حديثاً وبهياً!!.

بمعنى آخر: استخدم حمّاد الحرف كجزء لا يتجزأ من نسيج اللوحة، وكعنصر أساس من عناصرها. صنع بتجمعاته المدروسة، وألوانه المرصوفة بإحساس مصوّر وليس مزخرف، تكويناته التجريديّة المُوحية، التي غطى بها فضاء اللوحة، رابطاً بإحكام بينها وبين الخلفيّة، عبر تقطيعات هندسية مسحوبة منها شكلاً ولوناً، وبتوليفة، أبرزت التكوين وأكدته، والتكوين بدوره، أبرز وأكد الخلفيّة، ما خلق حالة مثالية من الترابط العضوي بين أرضيّة اللوحة وتكوينها الحروفي التجريدي.

من المؤسف، أن التجربة الحروفيّة لمحمود حمّاد، وحتى تاريخه، لم يُلتفت لها، كما يجب وتستحق، علماً أن القيم الفنيّة التشكيليّة الرفيعة والهامة التي تمثلها، والوقت المبكر الذي جاءت فيه يجعلها بكل المقاييس، تجربة حروفيّة رائدة ومتفردة جديرة بالدراسة والاقتداء.

قراءة في أعماله



القراءة رقم 2.



القراءة رقم 9.

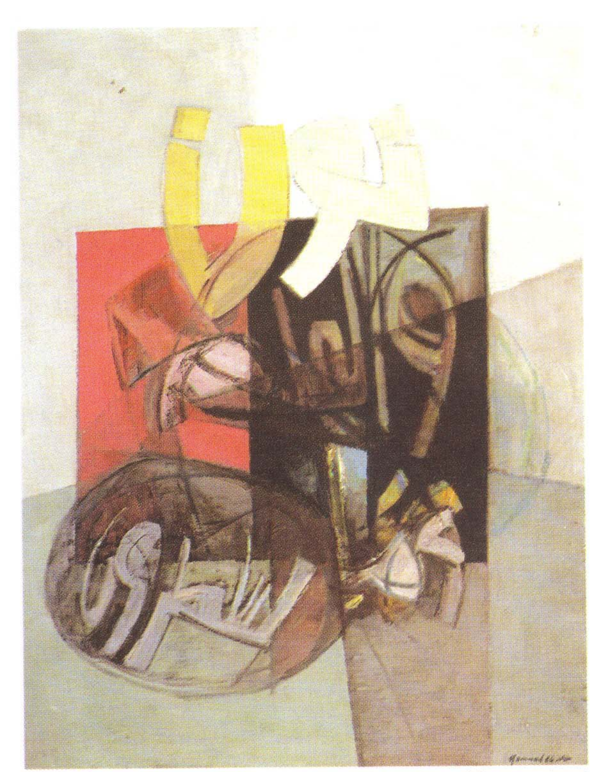
منذ اهتدى الفنان محمود حمّاد إلى الحروفيّة(منتصف ستينات القرن الماضي) وحتى رحيله(أواخر الثمانينات) استقر بشكل نهائي ودائم في هذا التوجه الذي أفرز مجموعة كبيرة من اللوحات الحروفيّة التجريديّة ، عاشت حالة متصاعدة، من التبلور والنضج والتطور التقاني والتوليفي والتعبيري، كرست من أهميتها، وزادت من ألقها، وتفردها وتمايزها.

ولكي نربط بين ما سقناه حول حروفيّة حمّاد التجريديّة، من آراء وأفكار وتحليلات، وبين نتاجه في هذا المجال، نقدم فيما يلي، قراءات لشرائح من هذا النتاج، استكمالاً للبحث، وتأكيداً على ما ذهبنا إليه، إن محاولة الربط بين(النظري) و(العملي) في أي بحث يتناول الفنون البصريّة عموماً، والتشكيليّة خصوصاً، لا تُقرن بشواهد بصريّة، تؤكد ما جاء في هذا البحث من آراء وتحليلات، تجعل منه بحثاً ناقصاً، وفاقداً لمبرر وجوده أصلاً!!.

■ القراءة رقم 1

تنهض هذه اللوحة، على تكوين مدروس متين، وألوان شديدة التوافق والانسجام، مستلة من تمازج البني والبرتقالي وتدرجاتهما، ومن اللون الأسود الذي أخذ هنا دور الملاط في العمارة، أو الهيكل العظمي في الجسم، حيث حدد به الفنان هيكلية الحروف، ووشى بأطيافه الأرضيّة، وحدد به شكل بعض الحروف به. يتألف التكوين من كلمة محوّرة تقارب كلمة(بسم الله) ومن العلاقة بين الخط المستقيم(المستطيلات) والخط المنحني(الدوائر المحوّرة) وجزأي الدائرة الخلفيّة التي ترد على الخطوط المنحنيّة المشابهة، وتبرز المستقيمة، والعكس صحيح أيضاً. ولإبراز التكوين وتأكيده، خلق الفنان حالة من التباين بين عناصره(الغامقة والفاتحة) وبين الأرضية التي وزعها هي الأخرى، على الفاتح والغامق، والمستقيم والمنحني، وفق ما يتطلبه قانون تبادل القيم الإيقاعيّة، للخط(الرسم) واللون، وهذا الأخير، يُهشره ويُدرّجه في مواقع، ويبسطه في مواقع أخرى لينسجم مع الإيقاع، وتنتظم العناصر، وتتعايش الأشكال ويستقيم العمل الفني شكلاً وإيحاءً.

■ القراءة رقم 2



القراءة رقم 10.

تتألف اللوحة من حروف عربيّة منضدة ضمن تكوين هندسي يشغل القسم الأكبر من مساحة اللوحة التي قسمها الفنان إلى مساحات متداخلة مؤلفة من لونين أساسيين: الأول أبيض، والثاني أزرق مرمد، ردت عليها ألوان مساحات الحروف الرمادية والزرقاء المرمدة الفاتحة المرصوفة بشكل شاقولي، رابطة مساحات الخلفيّة، بعضها بالبعض الآخر، بينما أحدثت حروف شبيهة بالميم والواو، إيقاعاً حركياً لافتاً، زادت من حيويته الألوان الحارة (الأصفر والبرتقالي) الموشاة بها، ولكي يربطها بباقي الألوان، حقن الفنان الأرضية الأقرب إليها، بانعكاسات منها، ما شكّل، جسور ارتباط قوية بينها وبين باقي الألوان، زادت وقوّت من ارتباط المساحات ببعضها، وحوّلت التكوين والخلفيّة، إلى عمارة متينة ومدروسة، شكلاً ولوناً.

■ القراءة رقم 3

يتحلل الفنان حمّاد في هذه اللوحة، من الصرامة الهندسيّة لصالح نزعة تصويريّة شفيفة، تغلب عليها الألوان الفاتحة (الأبيض والسماوي ومشتقاتهما المطرزة بالأصفر والأحمر والكحلي). ولكي يؤكد ويُبرز أرضية اللوحة المتدرجة المشبعة بالضوء، أدخل عليها تكويناً مؤلفاً من دائرة كحلية ومستطيل أزرق محمّر وحرف واو أصفر، ولكي يمتن العلاقة بين هذه العناصر والأرضيّة، أدخل عليها أشكال هندسية، تحمل ألوان موجودة فيها رد من خلالها على التكوين، فأكده وأكد به الأرضيّة المبسطة المتدرجة والواسعة المساحات، التي قامت هي الأخرى، بنفس الدور، حيث أبرزت وأكدت كتلة التكوين القوية المؤلفة من أشكال هندسيّة صارمة، وألوان قوية. ولكي يمنح ألوان اللوحة حيويّةً وإيقاعاً حركياً، رمى الألوان الحارة (الأصفر، البرتقالي، الأحمر) على الألوان الباردة (الأزرق والأبيض ومشتقاتهما) لكن دون أن يطغى أحدهما على الآخر، وإنما أسبغ من خلال هذه العملية حالة من التوافق والانسجام، على الدرجتين.

■ القراءة رقم 4

لوحة ساحرة وجميلة ومعبّرة ومدروسة بإسهاب وتمكّن وخبرة، وقبل هذا وذاك، بموهبة مصوّر معلم، ومهندس أشكال وألوان بارع، يسيطر على أدوات تعبيره باقتدار وبراعة.

يلتقط حمّاد في هذه اللوحة، حالة تجلي إبداعيّة لافتة،

القراءة رقم 11.

تصلح لأن تكون وليمة شهية وممتعة، للبصر والبصيرة في آنٍ معاً.

فقد قسّم الفنان حمّاد، لوحته هذه، إلى مساحات هندسيّة، بينها: المثلث، والمربع والمستطيل وشبه الدائرة، بناها بخطوط مستقيمة ومنحنية، وألوان حارة وباردة، تداخلت فيما بينها، لتشكل حالة عالية من التوافق، وهو ما حدث للمساحات الهندسية، والحروف المنفذة، بنوع من الهندسيّة العفويّة اللينة، كسر بها حدة الأولى، وأحياها في الوقت نفسه.

فالحروف المبعثرة ضمن التقطيعات الهندسيّة، والمشغولة بتلقائيّة ساحرة كأشكال، وبوعي قصدي كبير كألوان وكتموضع، لعبت جملة من المهام في هذا المنجز البصري الحروفي التجريدي الساحر، منها: كسر حدة وصرامة الأشكال الهندسية المُشكّلة للخلفية، وربطها ببعضها البعض، واستنهاض الحركة والحياة فيها، سواء بأشكالها وألوانها التي رغم تباين بعضها (البرتقالي وتوشيحات الأخضر والبني) ظلت تعيش حالة مدهشة من الانسجام، ذلك لأن (المايسترو) قاد موسيقاه اللونيّة والخطيّة والشكليّة، ببراعة، وإحساس عالٍ، وخبرة كبيرة مدعومة بموهبة مماثلة، وهو ما جعل من هذه (السمفونية) غير قابلة، لزيادة لحن، أو حذف آخر، لشدة توافقها.



القراءة رقم 12.

القراءة رقم 5

على عكس اللوحة السابقة (4) تأتي هذه اللوحة التي تحلل فيها الفنان حمّاد، من هندسيّته الصارمة، لصالح عفويّة شكليّة ولونيّة، لكن مع ذلك، ظل طيف عقلانيته حاضراً في تقسيمات اللوحة الأساسيّة.

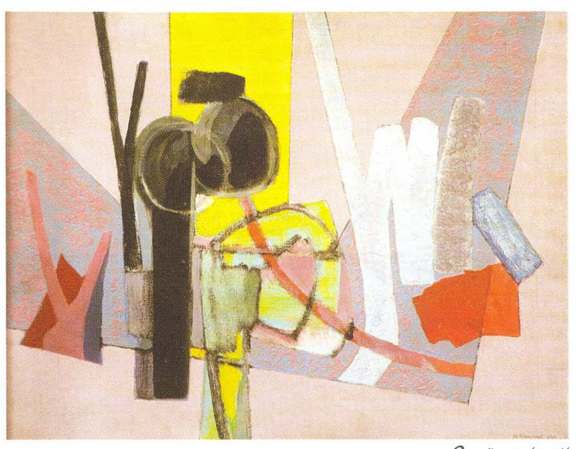
هنا يتجلى حمّاد الملّون بأبهى صورة، وأجمل إيقاع، وأشف إحساس. نرى ذلك في عفوية التكوين، ورهافة الخطوط المسحوبة من صلب الدرجة اللونية، وتنوع الألوان وحساسيتها العالية المشغولة بريشة معلم يمتلك رادارا من الشعور العالي الدقة والتوهج، وهو ما جعلها ريشة وضعت كل بقعة لونيّة في مكانها الصحيح، ودرجتها الصحيحة، وحجمها الصحيح، ما أفضى في النهاية إلى هذا العالم الحروفي التجريدي التشخيصي المدهش، ذلك لأن العين الخبيرة البصيرة، سرعان ما تكتشف، بعد تأمل عميّق، في



القراءة رقم 13.



القراءة رقم 1.



القراءة رقم 6.

عناصر ومفردات هذه اللوحة، إشارات ودلالات واقعيّة، تسربلت بغموض عذب، يكتنز على رذاذ منعش، سرعان ما يهطل في سماء الروح، حال مواجهة المتلقي له، وسفر بصره في أقاليمه المفعمة بعواطف وأحاسيس إنسانيّة رفيعة، قائمة على الحب والحنان والألفة والشاعريّة الدفاقة.

القراءة رقم 6

يتابع الفنان حمّاد في هذه اللوحة تجواله الساحر، في أقاليم التشكيل التجريدي الحروفي، مُستنهضاً حالة بصريّة(رغم تجريديتها) تُرسل المتلقي إلى إشارات ودلالات واقعيّة إنسانيّة وطبيعيّة، تُلمح ولا تُصرّح، غير أن القيمة الرئيسة لهذا العمل، تكمن في الرهافة اللونيّة والخطيّة (الرسم) للأشكال والعناصر والحروف المرصوفة فوق المساحتين الهندسيتين(المستطيل الأصفر وقسم من مستطيل أزرق سماوي موشى بالزهري) لتّشكّل مع بعضها، عمارة اللوحة وتكوينها القوي البارز والمؤكد(رغم تباين عناصرها وألوانها) وذلك بسبب اعتماد حمّاد أرضيّة شفيفة بلون واحد(الزهري الفاهي) أدخله على بعض عناصر التكوين، بغية ربطه بالخلفية، وربط الخلفية به. ما ساعد في تخفيف الحضور الطاغي لعناصر التكوين ومفرداته، والتخفيف من حركيتها، غياب الخط القوي عنها، والتدرج الهادئ والمدروس، لألوانها.

القراءة رقم 7

تحمل هذه اللوحة، تكويناً بسيطاً وألواناً قليلة قوامها لونان أساسيان هما: الأصفر والأزرق الفاتح المرمد، فرشهما الفنان فوق مساحتين متباينتين ومتداخلتين، طرزهما بكلمة(السلام) الذي لا يمكن أن يدوم أو يتحقق، ما لم تحرسه السيوف وينتفي منه الغدر والطمع، وهو كما ينظر إليه حمّاد يحمل ثنائية متباينة(الأبيض والأسود) و(الاستقرار والقلق) و(الصدق والشك) و(الأمن والخوف) و(الهدوء والثورة) كل هذه المعاني، عبّر عنها الفنان، بهذه اللوحة البسيطة الحاضنة لعناصر وألوان قليلة، والمبنيّة بإحكام، تكويناً وصياغة.

القراءة رقم 8

نحن هنا أمام لوحة ساحرة يتحاور فيها الخط المنحني مع الخط المستقيم، واللون الحار، مع اللون البارد، والهندسيّة الصارمة مع الرهافة الشفيفة التي رغم الحسابات التشكيليّة الدقيقة(لوناً وشكلاً) التي أُخضعت لها، ظلت محتفظة بطلاوتها وتألقها وجمالها.

كل شيء مدروس في هذه اللوحة: الحروف، الأشكال الهندسيّة، الألوان، حضور وغياب الخط(الرسم) الدقيق الهادئ، التكوين الشديد الارتباط بالخلفيّة، وهذا التوزيع المدهش للفاتح والغامق، والدافئ والبارد، والدائرة والمستطيل، والمربع والقوس، والأفقي والشاقولي وما بينهما، والشفيف والصلب. إنها(سمفونيّة بصريّة) معزوفة باقتدار وتمكن وحساسية عالية، لا تحتمل زيادةً ولا نقصاناً، قوامها الخطوط والألوان والأشكال، وهي قادرة بالتأكيد على استدراج بصر وبصيرة المتلقي، وتوريطهما، بالغبطة العميقة، للشكل البصري

المجرد، إذا ما أحسنت صياغته شكلاً ولوناً وتكويناً، بحساسية مصوّر موهوب وخبير، كما هو الحال بالنسبة لمحمود حمّاد هنا.

■ القراءة رقم 9

تفرز هذه اللوحة، حساً (غرافيكياً) عالياً، وتوافقاً ظاهراً ونزعة عقلانيّة رياضيّة بيّنة تطل من التكوين وعناصره كما تطل من درجات اللون (على قلتها) وطريقة توزيعها على حواضنها من الحروف والكلمات والأشكال الهندسيّة. فالفنان حمّاد، أغلق جانبي اللوحة بشريطين عريضين غامقين (بني محروق) تابعهما في القسم العلوي بلون نقيض (جنزاري فاتح)، وفي المستطيل المحصور بينهما والمُشكّل لحوالي ثلثي مساحة اللوحة، استنهض حمّاد تكوين العمل المؤلف من مستطيل آخر ودائرة وحروف وكلمات اتجهت طولاً وعرضاً، لتربط بين المستطيل والدائرة والشريطين، من جهة، وبين الكلمة التي جاءت من نفس اللون، في المساحة العلوية المشدودة إلى التكوين العام بأكثر من رابط شكلي ولوني، من جهة أخرى.

اللوحة مشغولة بدقة، وبألوان متقشفة (بني محروق وجنزاري وأبيض) تغازل العقل أكثر مما تغازل الإحساس، ما يجعلنا نؤكد، أن الفنان أنجزها وهو في حالة تجلي عقلي عالٍ.

■ القراءة رقم 10

يستنهض حمّاد في لوحته هذه، الجماليات البصريّة العالية للقيم التجريدية للحرف العربي وعلاقته بالشكل الهندسي الذي يقوم بتوظيفه لخدمة هذه القيمة وإبرازها، والعكس صحيح أيضاً، إذ تقوم تشكيلات الحرف العربي، بالتناغم والحوار، مع هذه الأشكال، محققةً حالة رفيعة من التعبير المُقاد من قبل الوعي تارةً، وتارة أخرى من قبل الإحساس والعفويّة. لذلك نحن هنا أما لوحة مبنيّة على عبارة (نون والقلم وما يسطرون) بحسٍ (غرافيكي) تصويري. فالخط (الرسم) حاضر فيها بنفس قوة حضور اللون، مع ملاحظة تموضع التكوين في فضاء اللوحة المفتوح من الجهات كافة، والمربوط بإحكام، مع الخلفية المُشكّلة من مساحات هندسية واسعة وفاتحة الألوان، عكس التكوين المبني في (معظمه) من الألوان الغامقة، والتشكيلات الحركيّة المرصوفة ضمن أشكال هندسيّة، لتضبط إيقاعاتها، من جهة، ومن جهةٍ ثانية لتبرزها وتبرز هي من خلالها!!.

■ القراءة رقم 11

تقدم لنا هذه اللوحة، حالة ساحرة، تتماهى فيها الصيغة التجريديّة بالتكعيبيّة، والغنائية بالهندسية، والتعبيريّة بالانطباعيّة، والعفويّة بالقصديّة، كل شيء فيها مدروس ومتقن التنفيذ شكلاً ولوناً وتموضعاً وإيقاعاً وانسجاماً.

هنا تتجلى بأبهى صورة، قدرات الحرف العربي التشكيليّة والتعبيريّة، إذا ما وُضعت في وسط تجريدي مناسب، والفنان محمود حمّاد فعلها باقتدار وموهبة وخبرة، لحظة تجلٍ عقلي وشعوري نادرة.

■ القراءة رقم 12

حالة أخرى من الإدهاش والتجلي الحروفي التجريدي، تحتضنها هذه اللوحة الفقيرة بالألوان، الغنية بالتعبير، المتفردة بالتكوين الذي يأخذ أقصى درجات الإتقان والتوافق خطاً ولوناً وبنيّة.

تبرز وبقوة، من هذه اللوحة، نزعة تكعيبيّة تحمل أصداء تجارب عالميّة معروفة في هذا الاتجاه الفني الذي ارتبط بأسماء كثيرة لعل أبرزها وأهمها (براك) و(بيكاسو). لكن حمّاد، بنى هنا عمارة لوحته، على معطيات الحرف العربي المحوّر، وعلى عنصري اللون والخط (الرسم) بشكل متوافق ومتوازن. بمعنى أنه استل أقصى القدرات التشكيليّة والتعبيريّة الكامنة في الحرف العربي وعنصري اللون والخط (الرسم) وبنى عليها، هذه اللوحة المتفردة المجللة بتدرجات ألوان قرميدية مفعمة بالدفء، زادتها حرارة وجمالاً وتعبيراً، نافذة الألوان الباردة المُشكّلة من الأبيض والأزرق وتدرجاتهما، والمركونة بحذر شديد، في القسم العلوي يمين اللوحة. لكن ثمة نقطتين، لحرف ما، في الجهة اليمنى تلقفت شيئاً من هذا العالم اللوني، لتحرك محيطها من الألوان القرمدية الدافئة.

■ القراءة رقم 13

من القرميدي المشبع بالدفء (في اللوحة السابقة)، ينقلنا الفنان إلى السماوي المشبع بالرذاذ المنعش، في هذه اللوحة الشفيفة والمدروسة إلى حد كبير، إن لناحية عناصرها، وألوانها المستلة من لونين أساسيين هما: الأزرق السماوي والأبيض، والمرصوفة ضمن مساحات هندسية متداخلة، ومطرزة بإشارات لحروف بالكاد تُدرك، لشدة التوافق والانسجام، بينها وبين محيطها الشكلي واللوني، وهو ما خلق حالة بصريّة مدهشة، ليس للبصر الباحث عن فضاء يتطهر فيه، وإنما للبصيرة التي تنشد الغبطة العميقة أيضاً.

فن النحت..

ومستويات القراءة البصرية!!..

■ معاشو قرور*

من الصعب الوقوف على مرجعية الاختيار إزاء قصة(تمثال بلا رأس) لعبد الحميد بن هدوقة، التي تنطوي على حمولة معرفية وفنية خصبة، لا سيما إذا كانت القراءة تبغي في مجالها، التنقيب عن المنحوتات التي لا تملك هوية الانتماء أو شهادة الانتساب إلى جمالية الفنون البصرية، ومن ثم فنحن سوف نحفر في الحالة الذهنية لماهية التمثال المنحوت، حسب النظرية الإستطيقية المندرجة Clive Bell لكلايف بل حول الشكل الدّال. فـ(في حدود أغراض الاستيطيقا ليس من حقّنا، ولا هو من الضروري بحال، أن ننبش وراء الموضوع في الحالة الذهنية للذي صنعه(...) فكل ما يلزم في مبحث الاستيطيقا هو أن أثبت فحسب أنّ الأشكال إذ تنتظم وتجتمع وفقاً لقوانين معينة مجهولة وغامضة، تحرك مشاعرنا فعلاً بطريقة معينة) والحال أنّ(تمثال بلا رأس) من موقع العنونة تطرح مشكل الهوية والذات الفنية المعذبة في أقبية اليتم الفني، و(بذلك يمكن القول بأنّ التفكير في الجسد مرتبط إلى حد كبير في التفكير في الذات والهوية) سواء أكان الجسد .متخيّلاً، أم كان الجسد منحوتاً

كما أنّ هذه الميزة تطبع الأعمال السردية لجيل ما بعد الثورة، فواسيني الأعرج في روايته:(شرفات بحر الشمال) يجعل من بطله ياسين نحاتاً يشتهي إنجاز تماثيله من دون رؤوس أو أطراف؛ بل ويشتهي الحفر في الذاكرة الجماعية لشواهد القبور القديمة، من منظور التماهي مع خطابات الجسد في جمالياته الطينية، يقول:(أحد الصحفيين وهو يكتب في مرة من المرات عن المرأة ذات الرأس المقطوع التي أنجزتها وأنا أرى الموت بالقرب مني يسخر من بعض غبائي، ذكر قصة البتر الموجودة عند الإنسان والقادمة من بعيد). على الرغم من أنّ الشرفات تطرح جماليات التناص مع إشاريات العمل التشكيلي، فهي عالم قائم بذاته، تماماً مثل العمل الطفرة الذي حققته أحلام مستغانمي في روايتها(ذاكرة الجسد) مع البطل خالد المتماهي مع الفنان التشكيلي محمد إسياخم.

إنّ مساءلة الهوية في قيمها الفنية جاءت نتيجة الإنصات لنظام الفنون ومسار تحولها الجذري(بغض النظر عن مستوى الاستجابة، إلى مساءلة بداهاته الأكثر عرضة للتأثر بمفاهيم التحولات الجارية، ومن ذلك بداهة الهوية، هوية الموجود في كل تشكّلاته)، بما في ذلك الاصطراع على الحمولة المعرفية للإرث الفني، كاستئناف لعجلة الحضارة ترتسم على تخومه ملامح السلوك الفني – من -ذلك شواهد المرحلة النيوليتيكية المرتسمة Epoque Néolithique في أقاصي الصحراء الجزائرية، حيث يظهر الوجه البشري غير واضح .الملامح في منحوتة تابلبالة

وتمثل الشواهد النحتية للمرحلة

*جامعي وتشكيلي من الجزائر



تمثال بلا رأس.

جملة من التناولات النظرية لجمالية التجاوب مع هذا الأثر الفني، كما عبّر عنها إيزر في فعل القراءة بحيث يُفيد إشراك التخييلي في تعدّد مُختلف آليات التأويل لا سيما تلك التحليلات الوصفية ذات الطبيعة القرائية الملتبسة، قد تجنح إلى تطوير التأثير الجمالي لدى المتلقي، ومثل(هذا التحليل يمكن أن يضع أُسساً للفهم، وأن يضع أيضاً بالفعل نظرية كيفية معالجة التأثيرات الجمالية بصورة حق) وأدقّ.

غير أنّ القراءة العارفة بوصفها قراءة واصفة وملتبسة في آن، تظل ترزح تحت وطأة الإحالة على طبيعة التوقعات كمجال احتمالي، قد ينفي تماماً الطبيعة التخييلية لمتصوراتنا الجمالية المألوفة لنا. وحينئذ تصطدم هذه القراءة العارفة بتشكيلة من الانتقاءات الهامشية القابعة في الغياب بتعبير بارت، وهذا التوقع الاحتمالي الذي تنتجه جمالية التلقي(ينتج فائضاً من الإمكانات التي تبقى احتمالية باعتبارها تقابل ما هو حقيقي. وهذه الإمكانات تجسد ذلك الصنف من التجربة غير المألوفة التي تُرسَم ملامحها دون أن يتم التركيز عليها) كحالة إنصات للانكسارات المتخفية وتماثلها مع التوقعات القادمة التي قد تعصف بالمجتمع الجزائري، وهو الشأن الذي دأب عبد الحميد بن هدوقة يحيل عليه في كتاباته الأخيرة.

والحال أنّ قراءة الناص لتمثاله تتقدم وفق المسارات السردية التي حدّد بها معرفته بفن النحت، فمن المادة المنتقاة يعرّج السارد إلى التقنيات والمهارات التي أُنجِز بها والتفاوت اللّوني وتدرّجاته، والسؤال عن جنسية النحّات، وعن طرائق المحاكاة مع المادة المرمرية.

(سأزور الحديقة في أول فرصة، ترى كيف نحتني النحّات الإيطالي؟ لكن لا يهمّ، قالوا إنّ هذا الإيطالي صنّاع عظيم، لا ينحت إلاّ تماثيل العظماء!) (ص38).

(لا شكّ أنّه كتب إسمي في سجلّه إلى جانب أسماء من نحته للعظماء!) (ص38).

(لو كنت نحّاتاً لنحتّها حرفاً حرفاً، وبنيت بها حدائق من نور!)

(لا أستطيع أن أقول للناس أنا هو الذي صنعوا له تمثالاً في الحديقة! لكن لو أقول لهم ذلك لوصموني بالجنون، الناس لا يحبون رؤية الحقيقة عارية، يحبونها مكسوة بأثواب "أرلوكانية" زاهية، ليسهل عليهم استساغتها) (ص38).

على الرغم من تداخل أجناس الفنون الجميلة فيما بينها، فإنّ ما نستشفّه من العتبات السردية الأربع، هو مدى مقاربة السارد لمقولته الأثيرة:(خذوا مكاني في الأرض إذا شئتم فسأسكن الزمن)، في الوقت الذي نلفيه يناضل من أجل صنعة مكانية ليس أمامها سوى مجابهة الزمن كضرورة جدلية لتسكن إلى الخلود المطلق، ولكي تحقق التلاعب بثنائية الخفة والثقل من خلال التعبير عن الروحي داخل الكتلة الجسمانية. ومعلوم أنّ فن النحت هو ثاني فن بصري جميل يأتي بعد فن العمارة كشاهد مكاني يحتكم إلى قانون الشكل ومدلوله الرمزي، وجعل مادته الخام موضوعاً للمتعة البصرية.

وإذن فالنحت من منظور السارد صنعة إيطالية تدين في نشأتها وتطور فنونها إلى إرث الحضارة الإغريقية والرومانية، ولعل النصب التذكارية والتماثيل الشاهدة على عظمة النحت الإيطالي تحيلنا مباشرة إلى منجزات فنان عصر النهضة ما يكل أنجلو، التي خلعت على نفسها روح القداسة، وتمثلت سلطتها من وجاهة وعظمة أصحابها، كما أنّ تمثل العمل المنحوت ليس في مثليته بقدر ما هو مرتبط ببعده الرمزي في كليته، وصولاً به إلى درجة الكمال حيث(يخلع عنه في المقام الأول نير النمطي وطغيان التقليد ليُفسح في المجال أمام الإبداع الفنّي الحرّ. فهذه الحرية هي وحدها التي تسمح، من جهة أولى، بتسجيد شمولية المدلول في فردية الشكل)، وبوسعنا أن نستخلص جملة من الأوصاف الملحقة بالتمثال نفسه، حيث أمكن التحقق من هويته حسب الوضعيات التي يتخذها هذا الشكل، ومن طبيعة الفروق بين الأفراد المنحوت لهم، من حيث بنيتهم العضلية وقسمات وجوههم ونوعية أرديتهم، لكن يبقى السّمت الأهم متعلقاً بظاهر بتعبير portrait الصورة الشخصية يوهان بواكيم ونكلمان(1717, 1768) الذي قعّد للمنهج العقلاني في تمييزه لجزئيات العمل النحتي على حساب المثال الإغريقي في كليته، وبفضله صار للمعرفة النحتية معايير جمالية أكثر وثوقية.

إنّ زيارة المتاحف والمزارات والحدائق العمومية، كمواقع حيّة على ثراء المشهدي، هي عينها فعل القراءة

البصرية، وفي ذات الوقت هي نقطة العبور إلى فهم دقائق العمل الفنّي، التي عادة ما تلتبس على الرائي في أوضاعها المتبدلة أثناء عرضها في الهواء الطلق من دون الخضوع لسلطة الأضواء الاصطناعية، لا سيما وأنّ(العين عندما تنظر إلى هذه الأعمال، لا تميِّز في البداية ذلك العدد الغفير من التفاصيل التي لا تتبدى للناظر إلاّ بعد إنارتها، وبفضل التقابل الحاد بين الأضواء والتضليلات، أو التي يمكن تعرُّفها أيضاً بطريق اللّمس والتقرّي)، وهو الانطباع المغاير لتلقي السارد – من وجهة نظر متخيلة- لتمثاله الذي يخضع لفحص العين من فضاء الحديقة كموقع طبيعي صرف.

ونستشفّ من هذه العتبات السردية، أنّ تصنيف الفنون الجميلة مقارنة بجمالياتها، ومن بينها فن النحت إلى زمرة الفنون المكانية من حيث إتّساقها مع فن تنسيق الحدائق، ذلك أنّ الحديقة هي المكان الذي تأتلف فيه المرئيات كالأجسام والكتل والجداريات بالقدر الذي يحقق للعين امتلاءها، هو الذي يسمح لنا بمقاربة التمثال المنحوت ضمن نسق تأويلي، على الرغم من أننا أمام منظومة نحتية لا تضبطها نسقية سردية، ومن هنا تنطوي الفنون البصرية على خاصية عدم الإنسياق للتواتر الكلامي والوظائف الدلالية عبر النسيج اللغوي، ولئن كانت اللوحة التشكيلية تحتكم إلى النسق اللوني في توليد المعنى وجهاز مفاهيمها، على اعتبار أنّها توظف نصاً سردياً بصريّ الأنساق، فإنّ المنحوتة بقدر ما تتطلب قراءة واصفة ضمن حقل نظري مغاير، والاستفادة من السياق التاريخي والنفسي قصد إقامة الحدود الاستراتيجية لقراءة واصفة لا تبتغي المنهج الصارم في اقتضاء النسق التأويلي ذي الخصوصية المفتوحة، ولكن تبتغي رسم جهاز مفاهيمها البصرية.

وهم الإيماءة و القراءة الساذجة:

2. -1 الإيماءة:

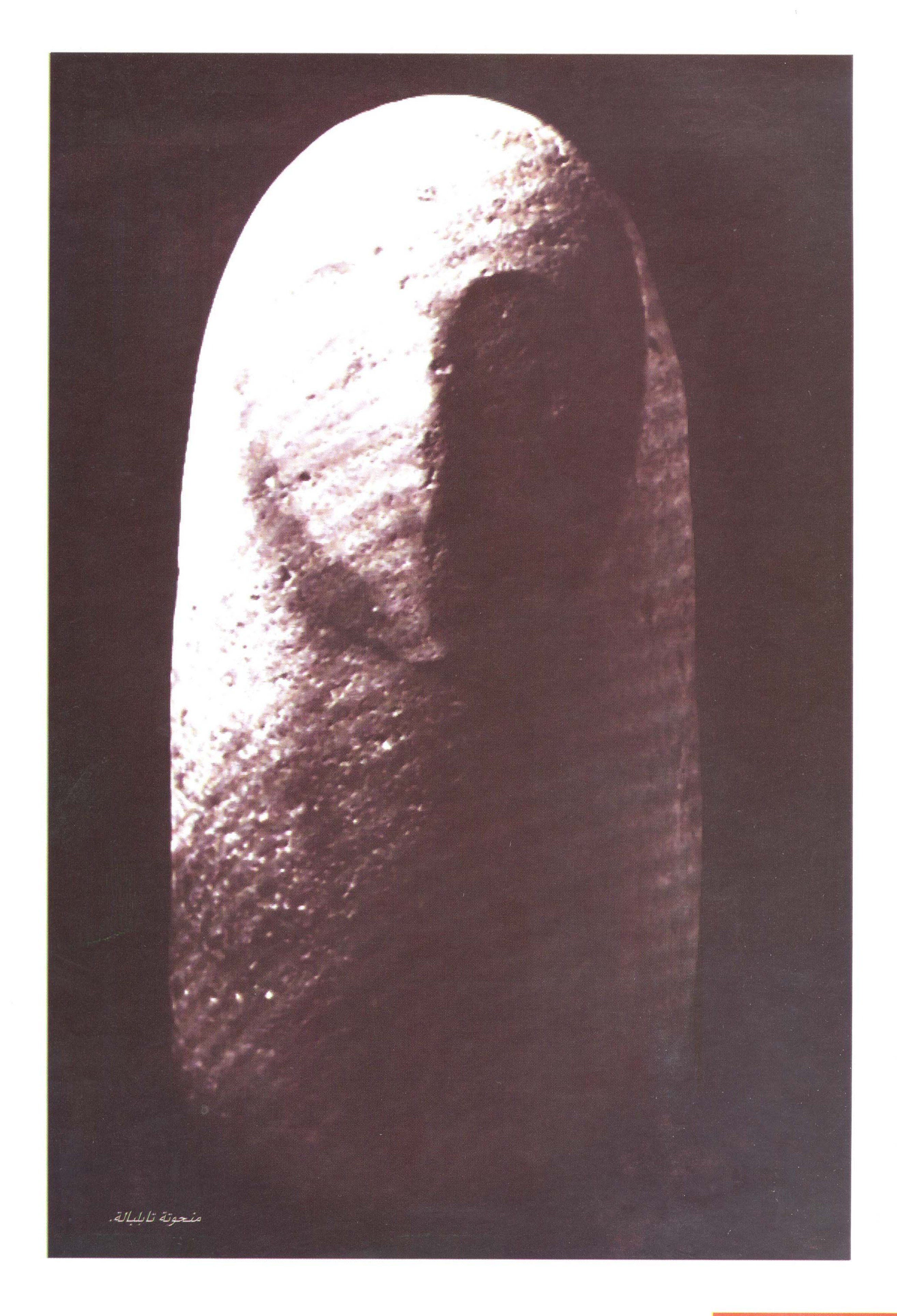
لقد ألفينا السارد في قراءته العارفة يلحف في السؤال عن الانسجام التام بين ذاته وشكله النحتي، الأمر الذي يحملنا على معالجة موضوعة النحت من وجهة إيمائية، وبصرف النظر عن الإستطرادات السردية التي تتماهى مع المثالية الكلاسيكية للنحت، وتُبقي على المخيال بعيداً عن احتمالات قراءة الشكل الجسماني للنحت. وبالتالي كيف يتحقق لقاريء المنحوتة ذلك الطابع التشكيلي المرتبط أساساً بالنموذج/ المثال؟

والإيماءة هي فعل تحرير الشكل الصنمي من وقفته المُنذرة بالعبوس، ومن هذا المنظور نجد هيغل يحصر الإيماءة في الفم والعين، لأنّهما يتوافران(على أكبر قدر من الحركية، ويثبتان أنّهما الأقدر على أن يعكسا أبسط خلجة من خلجات النفس وعلى أن يجعلاها منظورة). ويأتي هذا الانطباع في أعقاب تصريح السارد بسعادة الرائي حين تمرأى له تمثاله، وإن كان هو بصدد التمرئي، فإنّ مزيّة الاقتراب من التمثال كشفت عن إحداثيتين، الأولى: أنّ صورة التمثال لم ترتسم بعدُ في ذاكرته، والثانية: هي التحقق من هويّة التمثال المنحوت له، وليس أمامه إلاّ فيصل الإيماءة الحركية للجسد/ الصنم في تقابل الرائي مع المرئي، ليعلن على سبيل المقارنة عن تمام التماثل بينهما:

(هو أسود جامد في مكانه وأنا أبيض متحرك، الحركة هي الفارق الوحيد بين سواده وبياضي! كم هي جميلة بسمته المرمرية! إنّني أحبه، أحبه، أحب صورتي المرمرية الباقية على صورتي البشرية الزائلة)ص40.

ولئن كان الوجه هو حامل الفروق الحركية والإيماءات المستبعدة أصلاً من منظومة الفنون النحتية كبريق العينين، والابتسامة الساخرة للفم، وهي من تمظهرات الزينة والجمال، ولا تتجسدان إلاّ في أبجديات الرسم التشكيلي. فإنّ فراسة النظر إلى العمل النحتي تقتضي الوفاء لخصوصية فن النحت وقوانين صنعته. وهذه العلاقة بين الذاتي والموضوعي تشي بصعوبة الفصل في موضوعة الجسماني/الروحي.

كما أنّ إشكالية كسر السائد الكلاسيكي من خلال التماهي مع إشارات الإيماءة يقوم على برمجة مستويات القراءة البصرية لدى الرائي، والتي عادة ما تلتبس إحداثياتها مع المتخيل السردي بوصفه مقول العين، وهو ما خلصت إليه الباحثة زهرة الخلاصي من(أنّ استعارة العين تحتل منزلة هامة في إنتاج المتخيّل). وتحيل إلى احتفالية المرئي بسجلات مقول العين، وهو من وجهة نظر السرديات البنوية: تعالق المرئي بمفهوم "التبئير" الذي أطلقه



منحوتة تابلبالة.

الرومانية الحاضرة في متاحف(جميلة، سطيف، تيمقاد، لومبيز، تبسة وشرشال) مسار التحوّلات، وثراء نموذجها الموصوف بالرؤوس المقطوعة والأطراف المبتورة، مثل تماثيل:(كليوباترا، أبولو، فينوس، والمرأة الملتحفة) والموجودة كلها بمتحف شرشال للآثار.

لقد أبان تحديد الهويات الفنية من فلكلور ونحت وعمارة وموسيقى وشعر وطقوسيات عن انتصار الهويات المحلية في صدامها مع التمركز الغربي في انبثاقه عن الكلية المطلقة لما هو تاريخي، والمفتوحة على نظرات صدام الحضارات لصموئيل هنتنغتون، والتي شككت بذورها في أدبيات نهاية التاريخ لفرنسيس فوكوياما. ومن ثم خلخل مفهوم البتر النحتي بالنسبة للهويات المحلية قاعدة الإنصات لخطابات اللوغوسنتريزم الغربي Logo centrisme.

وتالياً جاءت على النقيض من ذلك قراءات فوكو في نظام الخطاب، وجاك دريدا في اعتراضهما على منهجية المركزية الأوروبية، وفسح المجال أمام الهويات القابعة في الهامش، أخذاً بنظرية جيلبير دوران – ولو من زاوية أنثروبولوجية مختلفة- الذي شدّد(على أهمية توسيع المخيال الغربي وفتح آفاقه على مناطق جديدة في أرض الواقع الاجتماعي ودهاليز الفهم والتفكير) قصد التقليل من هيمنة المركز المأهول، وإيلاء الهامش المعرفي من الهويات الفنية المتاخمة والمتماهية مع النحت الغربي، فرصة التبلور مخيالياً ما دامت مناطق بكر لم تطأها مقولات الهيمنة والإنهمام، لا سيما فلسفة الفن المتمركزة حول العقل والذات الغربيين.

بعد ثلاث تقاطعات زمنية ابتدأها الكاتب عبد الحميد بن هدوقة قصته(تمثال بلا رأس)وهي:

1(قرأت ذات يوم إعلاناً..)

(خذ أيها الغبي! خذ.. خذ..!)

2(آه ! رأسي! رأسي!..)

(خذ! خذ! آه أمعائي!)

3(كم مضى عليّ من وقت؟..)

(فسأسكن الزمن!)

يوقفنا السارد على مشارف المقطع الرابع، بمقولة أثيرة عنده(خذوا مكاني في الأرض إذا شئتم، فسأسكن الزمن) (ص37)، ويكاد هذا المقطع الأخير يُلخص لنا الحدث السردي متماهياً مع أحداثياته التي سبقته، في كون أنّ الكاتب في تمثال بلا رأس قدّم لنا مقدمة سردية تمثلت ظاهرة الإبطاء في الوصف، من منظور تعطيل السرد زمنياً في الحُلم، وملخصه أنّ بطله قرأ إعلاناً عن مسابقة في القصة القصيرة موضوعها،(تصوير حياة كاتب في عهد نظام تعسفي)، وجائزتها إقامة تمثال في أكبر حدائق المدينة للفائز بها.

يُبتدأ المقطع الرابع بـ(وأفقت من الحلم ! والحلم كتب قصة! والقصة نالت الجائزة الأولى!)(ص38). غير أنّ مقصدية النزعة السردية -هاهنا- سوف تلجأ بنا إلى قراءة هذا المقطع في ثلاث مستويات من القراءة البصرية، بحيث سنتمثل الجسمانية المباشرة في ماديتها المكانية بتعبير هيجل، من منظور فن النحت، والسؤال الجدير بالطرح هو: هل هذا التمثال الذي أُقيم للكاتب صاحب القصة الفائزة قدّم لنا نموذج الإنسان كما هو كائن؟ بمعنى هل طابق طبيعة الجسماني فيه؟

إنّ المعرفة العيانية بفن النحت – قصد اهتبال مسوغاتها- تنطرح ضمن ثلاث عتبات من القراءة وهي(القراءة العارفة – القراءة الساذجة – القراءة المؤدلجة):

القراءة العارفة :تشي افتتاحيتها بالجوانب المعرفية لثقافة الناص حيال فن النحت، فهو من بين المواد المستخرجة من الحجارة، أو من المعادن، يختار حجر المرمر(أُقيم لي تمثال من المرمر)(ص38) من دون البازلت والغرانيت والبرونز ذلك(أنّ المرمر بنقائه المرن وبياضه، وكذلك بانعدام لونه وبريقه الهادىء، يبقى هو الأنسب للأهداف التي ينشدها النحت). كما أنّ بياضه يختلف عن الحجارة الطباشيرية ذات اللّون الفاتح الذي لا يُبدي التمظهرات الدقيقة للعمل المنحوت، بخلاف المادة البرونزية ذات اللّون الأخضر الغامق والذي يحمل قدراً من التشويش على الرؤية البصرية، ومن ثم فإنّ نقاء المادة النحتية المشكّلة يُعلي من شأن المثال النحتي الكامل(والحال أنّ المرمر أقدر من البرونز على إظهار الفروق الدقيقة والتدرجات البطيئة بين النور والظل). وهي إحدى سمات طرائق فن النحت في توزيع الظلمة ومنابع الإضاءة في أسلوب توفيقي خالص.

لا يكتفي القائم بالسرد حيال التفاعل بين التمثال كفعل قرائي يعتمد

(Gérard Genette) جيرار جينات على أفعال التخييل التي يتوازى فيها مقول العين مع الخطاب المنطوق، و(من الواضح أنّ جينات عندما ربط المرئي بمسألة التبئير، قد رام الخروج من المحسوس إلى المجرد، أي إلى المصطلح التقني استناداً إلى تجربة الحواس. لكي يتخذ من تلك العملية أداة تقنية) لتحليل الخطاب السردي. ولا شكّ في أنّ المتخيل في سجلات مقول العين هو المسؤول عن تشكيلات الخطاب البصري كخطاب محمول في صيغة تلفظية.

2.2- صدمة القراءة الساذجة:

إنّ هيئة التشريف والاحتفاء بما هو سردي سوف تنزاح عن طرائق السرد وآليات الإبطاء في الوصف، التي عادة ما يلهج بها القص العربي أمام وهم الإيماءة، وتشعب غواياتها البصرية، ومن ثمّ سوف نصطدم بقراءة فطرية/ تؤول بالسارد إلى أفق Naïf ساذجة انتظار مغاير لما كان يتوقعه، وهو ما نلمسه في جماليات القبح في المسارد الآتية:

(ها هما فتاتان مقبلتان، أمسح دموعي، لا ألتفت إليهما، ربما تعرّفتا عليّ، ها هما توقّفتا، إنّهما تنظران إلى تمثالي، إنّهما تتأملاني في المرمر!) (ص40).

(متى جيء بهذا بهذا القرد الحجري إلى هنا؟) (ص40).

(إنّها تجر صاحبتها من يدها وتقول: دعينا من هذا الصنم!)

(انتظري حتى أقرأ ما كتب على القاعدة. وماذا تريدين أن يكتبوا؟ يكتبون ما يكتب عادة على القبور!) (ص40).

تشترك القراءتان: العارفة والساذجة في ميزة الانهمام بأصول المعرفة النحتية، وفق سجلات مقول العين ومصنفات قوالب النحت. ونفس الانطباع ينطبق على صاحب التمثال، الذي سوف تعظم سعادته حينما يقرأ اسمه منقوشاً في سجل الخالدين، الذين نحت تماثيلهم نحات إيطالي شهير، ونفس التلقي تبديه الفتاة لصاحبتها حينما تحاول قراءة ما هو مكتوب على قاعدة التمثال، ويكون الردّ حاسماً من صاحبتها:(وماذا تريدين أن يكتبوا؟ يكتبون ما يكتب عادة على القبور!).

إنّ ثقافة النصب التذكارية تشترك في مدلولاتها وجاهة العلامة المميزة للموت كميثولوجيا غابرة تستند في خطابها إلى الثابت في تفسير مرجعياتها الفنية. فشاهدة القبر تظهر في القراءة الساذجة بتمظهر سوسيولوجي يدين بدين المجتمع، بينما تحتكم الرؤية السردية لدى السارد إلى النص المكتوب على قاعدة التمثال من مقولات الخلود والعظمة ومباهج الحياة كتعويض عن باقي الفنون البصرية. وشتان بين قراءة تنهل من مُتصور ميثولوجي(كقارئ اهتمام) يؤسس لثقافة غائبة ممثلة في تبجيل شاهدة القبر، وبين قراءة عارفة(كقارئ نموذجي) تبتغي الفن استشرافاً لجمالية الحضور.

وميزة هذه الصفة المشتركة، أنّها حددت لنا الانفعال الاستيطيقي بوصفه يحمل أكثر من دلالة شكلية، فيما تثيره الفنون البصرية من حلول لمعالجاتها المركزية. في تمييزها استطيقياً عن أصناف الفنون الأخرى. ولا غرو(إن كانت لعبة السرد هي الجسر الآمن الذي نعبر فوقه من ضفّة الوقائع التاريخية والخبرات الموضوعية إلى شاطئ التنبؤات والأبنية الجمالية) ذات الخصوصية المحلية كما تمثلها روايات:(الزلزال، ريح الجنوب، معركة الزقاق، حمائم الشفق، السماء الثامنة، ذاكرة الجسد، شرفات بحر الشمال وتلك المحبة) على الرغم من تبدل القيم السردية من سارد إلى آخر.

2. -3 الفن المشوّه:

عبارة(دعينا من هذا الصنم) لتستأنف، بالنسبة لقارئها، المتتالية السردية(متى جيء بهذا القرد الحجري)، التي تستفز مخيالنا التاريخي والاديولوجي باستنطاقها لثقافة الحجر، أو بالتعبير الآثاري: النصوص المدوّنة على النصب التذكارية، أو شواهد القبور. ولئن كانت تُبجّل الموروث الثقافي – بوعي أو بدونه- منذ ثقافة المسخ الممثلة في جمالية التشويه. وإجمالاً فإنّ الفن المشوّه يستند إلى ثقافة مكتوبة وشفوية غير مأذون لها بالتداول في ظل التناصات المسكوت عنها كحالة القرد الممسوخ في أدبيات ثقافة المقدس والمدنّس.

وما اهتداء السارد إلى جمالية القبح والتشويه إلاّ استدعاء لأعراف القراءة الساذجة في مقاربتها لمفهوم الأمية البصرية كتوافق رمزي لزينة العمل الفني الذي أخصبته جمالية القبح السردي:(إنّه يشبه القرد تماماً).

وفي ضوء تأطير مستويات التلقي

للعمل الفني بالخبرة الجمالية، فإنّ أحد منظري R.Arnheim أرنهايم الجناح الاستيطيقي في مدرسة يموضع لغة الفن Gestalt الجشطلت ضمن العلاقة بين الإدراك والتعبير مُثمّناً بهما عوامل ازدهار التعبير البصري((فخصوصية النحت مستمدة من الخصائص الفيزيقية والإدراكية المميزة للمواد التي تكون متاحة في متناول النحّات أو المثّال. ومن بين الخصائص المهمة هنا تبرز تلك العلاقات الخاصة بين الموضوعات التي تُنحت، والزمان والمكان، على نحو خاص) . ويكمل لعبة(الكل) و(الأجزاء) في منظومة التحليل الجشطلتي

كما ركّز أرنهايم طروحاته على جمالية التنسيق البصري في ضوء حركية التلقي وتساؤلاته المبنية على التماسك الهارموني والتعويل على خبرته الجمالية(ذلك أنّ الحكم على القيمة الجمالية لأحد الأعمال الفنية يتطلب خبرة أو تمكّناً تقنياً، فهو حكم لا يمكنه أن يتكئ على المعايير المألوفة). ولئن كان للوقائع الحدسية في عملية الإدراك سطوتها في تنظيم الأحكام الجمالية للتلقي، فإنّ المراهنة على الخبرة الجمالية- إزاء الفن المشوّه- من لدن المتلقي ضرورة من ضرورات التفضيل الجمالي.

-3 الأيديولوجيا وثقافة الكيتش:

كيما تحفل القراءة البصرية بديناميتها الثرّة في توليد الدلالة الجمالية لمفهوم النحت، وللقيمة الأنثروبولوجية التي خلعتها على التمثال المنحوت، سواء في توليفته البصرية الأولى، إذ بدا لنا منحازاً للمواصفات الإغريقية لفن النحت، وهو المنظور الذي استوفت جمالياته القراءة السردية العارفة، أو في تلك القراءة المتضمنة مفهوماً ساذجاً لا يرقى بالمنظومة البصرية إلاّ إلى مرجعياتها الشفهية المتعالية عن كل تأويل أنطولوجي، و الملتبسة على كل قراءة متماهية مع جماليات الفن المشوه.

من هذه القراءة التي لا تحصر نفسها في منظومة العمل الفني وأصوله، وتستند إلى خطاب بصري ساذج، ينتقل بنا السارد إلى منظومة بصرية تقارب الإيديولوجي كوسيط تختفي وراءه الحقيقة الفنية، وتفسر من خلال رؤيته العالم المحيط بنا، إذ(أنّ هذه الرؤية لا تخضع لمقاييس العقل والمنطق. فالإيديولوجية بوصفها تركيبة فكرية تسعى من خلال بنيتها إلى إخفاء حقيقتها، مصدرة الأحكام التعميمية التي تجعلها بمنأى عن بروز تناقضاتها الداخلية) الموقوفة عند عتبات الصراع القائم بين السارد وتمثاله أثناء مسيرة البحث عن الخلود. كما بنى السارد حواريته على التقاطع مع مبدأ الفرجة، ولا سيما حين ترتسم على ملامح التمثال مظاهر الابتذال والسخرية. فيطالب صاحبه بأن يقتلعه، أو يحطّم رأسه. وهو ما نلمسه في المحدّدات السردية هذه:

(أرى الدنيا تضطلم في عيني! مازلت لم أشبع بعد وإذا بألسنة القذارة ترمي عليّ بنفاياتها!) ص41.

(أنت ترى الدنيا تضطلم وأنت تمشي، وأنا الذي أقيم هنا جامداً، أبكم، أسمع الشتائم العلانية والسرية، ولا أتحرك، ماذا أقول؟ ص41.

(كأنك لم تسمعني! أنظر إليّ، إنّني أنت! لماذا فعلت بي هكذا؟ كنت حرّاً طليقاً أسكن أحلامك وأوهامك، فصيّرتني حجراً ! لماذا، لماذا؟.

(أقلعني من هنا، أرجوك! لا تتركني هكذا، سخرية للساخرين ص41.

(إن لم تستطع قلعي، حطّم رأسي حتى لا يبقى جزء واحد منه! اتركني تمثالاً بلا رأس، لا أحد يعرفني، أرجوك، أرجوك! لا تدع جزءاً واحداً منه، حتى لا يقول متفرج:" قطع أنفه" أو " سقطت لحيته"، حطمني! حطم على الأقل ما يعرف... إنّني أنت ! ألا تثور لكرامتك؟ أتهون عليك شخصيتك لهذا الحد؟ كسّر رأسي كما تكسر زجاجة تسقط من سكير! لا يهم ما يبقى من التمثال بعد ذلك، أرجوك! هاهي ذي فأس هناك، خذها، لا تخف!) ص42.

إنّ هذا السجال الدائر بخصوص ثقافة النحت المبنية على هشاشة التأسيس وسذاجة التلقي، ورداءة الطروحات المناوئة للجذور الجينيالوجية للعمل الفني، على الرغم من الدعاوى المكرورة قصد النهوض بخطاب بصري محكم الآلية والتقنين. واستجابة لمنطق السرد يهمّ السارد بتكسير رأس تمثاله، في حين يصدر صوت هادر وردعي ممثل في هيأة شرطي معلناً بدء المحاورة التالية:

(أنت مجنون، مجنون! تخرب الآثار الوطنية! مجنون! هيا معي!

إنّه رأسي يا سعادة الشرطي! كسرتُ رأسي، أقسم لك!

أنت مجرم تخرب الآثار الوطنية!

أقسم لك، إنّه رأسي، يا سعادة الشرطي! كسرتُ رأسي، دعني أُفهمك أننا في بلد ديمقراطي...

اسمعوا أيها الناس! يتحدث عن الديمقراطية هذا المخرب المجنون!

أرجوك، لحظة فقط...

أسكت! أسكت يا مجرم!

وهكذا... منذ أن دخلت هذه الدار اللعينة التي يُسمونها" دار إعادة التربية"، وأنا أحيا حُلمي الأسود بلا انقطاع! ألف مرّة حكيتُ للطبيب المعالج قصتي، لكنه في كل مرّة يربت على كتفي ويقول:(أعرف ذلك! قال لي أحد الزائرين من زملائي الذين لم ينخدعوا بالكلمات البراقة:(إنّ تمثالك مازال قائماً بالحديقة، لكن بلا رأس!) ليته سقط. ص 42،43.

أفدنا من هذه التراتبية السردية ما تنطوي عليه ثقافة الشرطي بكل محمولاتها من تباين في المعطيات الإيديولوجية. فلم يعد مُجدياً أمام ظاهرة استشراء ثقافة "الكيتش" الاقتناع بثقافة نحتية تُخلد الأحياء وتمجّدهم؛ بل تُعلي من شأنهم، مادام الشرطي يتوهم نفسه حامياً للآثار الوطنية؛ بل وحارساً سادناً لها.

أمام فظاعة المفهوم الدعائي للفن، أو ما أسماه ميلان كونديرا بالكيتش الذي استثمر له التعريف الآتي:(إنّ الكيتش ليس مجرد عمل سقيم الذوق، بل ينطوي على موقف رخيص وسلوك رخيص. وحاجة الإنسان التافه إلى عمل رخيص، هي الحاجة إلى التحديق في مرآة أكذوبة التجميل، حتى تبتلّ عيناه بدموع الفرح والرضا لرؤية انعكاس صورته الخاصة)، أمام هذا التوصيف يجدر بنا أن نتساءل مع سمير الخليل: - هل يمكن للفنان ممارسة الفن الدعائي، مهما بلغت سخريته، من دون أن يكون متواطئاً في ترويج الدعاية نفسها؟

إنّ الإجابة عن هذا التساؤل سبق وأن أشّرت عليها الشواهد التنظيرية التاريخية، فنظرتنا للفن المبتذل تتماهى مع الفضيلة الأفلاطونية، التي اعتبرت هوميروس مارقاً على الجمهورية الفاضلة، كما اعتبر موليير من قِبَل روسو ساخراً من الفضيلة في مسرحيته "البخيل" من باب أنّ الفضيلة في الفن التزام في حدّ ذاته.

ومهما تعالت أبواق الدعاية للفن الرفيع فإنّها لا تضاهي جمالية الإشهار لسوقية الفن الدعائي،(فالفن الدعائي، شأنه شأن الشعر الحماسي أو أدب المواعظ الأخلاقية، إنما يحقق كفن عندما تصبح الغاية المراد تحقيقها أهم من مجرد الاعتبارات الفنية الصرفة. وإذا حدث هذا، فهو يعني تجاهل عالم الفن الداخلي، من أجل خدمة غرض خارجي معيّن غريب عن جوهر الخلق الفني) . ذلك أنّ غاية الفن الدعائي الإشارة إلى الفكرة الإيديولوجية الكامنة وراء العمل الفني، وهذا ينطوي على جملة من الكليشيهات التي تعمد إلى تظافر الترويج مع بلاغة التشويش على البعد الرمزي للعمل الفني، بحيث يتحوّل النحّات من خامة فنيّة ذات عطاء متوهّج إلى مجرد خبير فني يُحدق به خطر اعتناق الفكرة المروّج لها.

لعل اتساع دائرة الهوة في تحديد مسؤولية الابتذال الفني المستشري في أوصال المجتمع ينطلق من قاعدة مفادها:(إنّ كل المجتمعات تقوم على أساس من الإيمان الأعمى بمعتقدات معينة... ومثل هذه المعتقدات المُسبقة، بمجرد أن تتحوّل إلى قاعدة عامة في ثقافة المجتمع، تصبح عند المرء إيماناً حقيقياً بقدر ما يُساوره الشك بعدها في صحة معتقداته السابقة وينزع إلى عدم تصديقها)، بل وهتك حرية الآخرين وفق أعذار واهية، لا تستند إلى منطق المحاججة، ما دام الإقرار بالخبرة الجمالية هو شرط أساسي لتصديق ملكة النقد الفني، كما أن الإقرار بفاعلية النسيان منوط بهشاشة المتصور الإيديولوجي، وحيث(ما لم تحُل معتقدات جديدة لا يرقى إليها الجدل محلّ المعتقدات القديمة يبدأ الشك في جوهر، ويقع بالتالي التفسّخ الجماعي)، والقراءة المؤدلجة للعمل النحتي أمارة من أمارات هذا الفن السوقي.

ومع ذلك صار بمكنة المتلقين، في ضوء جماليات التلقي- اعتبار النصب التذكاري قاعدة جليلة لقراءة الأثر المفتوح على أكثر من تأويل. وسواء أكان الأثر مبتذلاً وتافهاً ومشوّهاً، أم مُفرطاً في الدعاية للإيديولوجية الوطنية، فإنّ جلّ هذه الأعمال الفنية تنطوي في حقيقتها على المسؤولية تجاه التاريخ ولو أضفت على نفسها طابع الموضوعية، على اعتبار أنّها شواهد حيّة على أزمنة بعينها.

كما أنّ استدعاء الكتابة عن النصب التذكارية كخصوصية نحتية لها مواصفاتها الفنية في جمالياتها البيئية، بغض النظر عن طروحات الكيتش التي تتلخص في الدعاية والابتذال ومسؤولية صنع القرار الفني التافه، دون تسليط الضوء على عوامل انهيار أصول التلقي الفني، أو التسليم جُزافاً بثقافة " موت الفن".

إنّ مساءلة المنحوتة في مهادها التاريخي لا يفي بحق استنطاق هويتها، كما زعمت قراءتنا، ولا يبين عن ملامح المرجعية والخصوصية ما دام تهجين الثقافات لم يكتسب شرعيته بعد . ومن ثم لا تدعي هذه القراءة استقراء الهوية الفنية في صناعتها كمادة خام ولا في منجزها البصري المتاخم للإرث الإغريقي والمتوسطي بشكل عام . وإنما تبغي الوقوف على أسئلة هذا الخطاب البصري وإثراء نظام جمالياته برفع اللبس عن أركيولوجية المعرفة الإستيطيقية التي تنبني عليها مستويات القراءة المشتغلة على سجلات مقول العين .

وبقدر ما نخلص إلى أن الخطاب البصري ، في قصة " تمثال بلا رأس" جاء ليتحسس عنف الهوية فيما هو معياري وإشكالي، من دون الإحالة عليه سرديا، فإنه ظل من خلال قراءتنا لمقولات العنونة يستنطق مستوياتها البصرية عبر جماليات التناص مع الآخر، الذي أعلنت عن خفوته أسئلة السجال و التناقض الذي أحدثته مسألة الانتماءات المتعددة في جزائر التسعينيات ، بما طرحته في أفق تأويلاتها من قيم ظلت تلاحق السؤال الأساس حول أيهما أسبق الهوية الأصل أم الهوية المكتسبة؟ مرجحة بذلك أسئلة الانهمام بالذات على أسئلة الراهن البصري، كما تنزلت بها أساطين التفكير الجمالي.

* * *

- الاسم : معاشو
- اللقب: قرور
- تاريخ الميلاد و مكانه : 1968/03/12 بـ عين البرد – الجزائر
- المؤهل الدراسي : ليسانس آداب – جامعة سيدي بلعباس 1994
- شهادة ماجستير ،جامعة وهران 2006 عن أطروحة: جمالية الفنون البصرية في السرد الجزائري المعاصر .
- مسجل بقسم الدكتوراه،جامعة وهران – كلية آداب ، اللغات و الفنون في موضوع: الشعريات البصرية(Lapoétique Visuel)
- أستاذ مساعد بجامعة إبن خلدون ولاية تيارت،الجزائر
- له كتابات في الشعر و القصة و المقالة النقدية في الصحف الجزائرية وفي : كتابات معاصرة البيروتية – الفينيق الأردنية – الخليج الإماراتية، والإختلاف ،والثقافة الجزائرية
- يواصل نشر رسوماته الكاليغرافية بمجلة كتابات معاصرة منذ سنة 1992 . كما أفرد له الدكتور : علي بن تميم حيزا في موقع الذاكرة الثقافية / ذاكرة الفنون / فنون الخط العربي .
- شكل العديد من الكتب و الدوريات مثل : تجليات الحداثة وسيميائيات لجامعة وهران وحوليات الجامعة ، وتعامل مع كتاب مثل الشاعر إلياس لحود ومحمد بنيس والأخضر بركة وعياش يحياوي، يوسف وغليسي، عبد القادر فيدروح، أبوبكر زمال.
- عضو مؤسس برابطة إبداع الثقافية الوطنية 1990 بالجزائر
- عضو مؤسس بجماعة الرواق للفنون التشكيلية 1997 بسيدي بلعباس
- عضو باتحاد الكتاب الجزائريين منذ سنة 1997 .
- عنوانه: عين البرد 12 شارع محمد خميستي معاشو قرور
البريد الإلكتروني: krour_maachou@yahoo.fr
22265– الهاتف المحمول: سيدي بلعباس الجزائر– 772 213 00 48 85 17

- كلايف بل، الفن، ترجمة : د. عادل مصطفى، دار النهضة العربية-بيروت، ط1، 2001، ص41.
- فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق-الدار البيضاء، ط1999، ص26.
- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال(رواية) دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص71.
- رسول محمد رسول، محنة الهوية(مسارات البناء وتحولات الرؤية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت،ط1، 2002،ص52

voir L'art antique in Musees d'algerie(1- reflets du passé) - .ed sned, alger,1971,p31

- رسول محمد رسول، محنة الهوية، ص58.
- ينظر عبد الحميد بن هدوقة، ذكريات وجراح(قصص)، دار النشر مارينور، ط1، 1997، من ص27 إلى ص43.
- هيغل، فن النحت، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة-بيروت، 1980، ص114.
- هيغل، المرجع نفسه، ص115.
- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة(نظرية جمالية التجاوب في الأدب) تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات المناهل-فاس،1994، ص14، 15.
- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص79.
- هكذا في الأصل، والصواب من نحت لهم من العظماء.
- أرلوكان هو إحدى شخصيات مسرحية خادم السيدين لكار لو جلدوني تتدرج ضمن كوميديا ديل آرتي الإيطالية التي ظهرت إبّان القرن15، وهي شخصية غبية مجردة من نسقها الاجتماعي البائس، وماكرة في ذات الوقت، وهي تعبير عن ازدواجية السياق الاجتماعي البائس، وعن جمال النفس البشرية، وهذا التداخل والالتباس هو المزاج الحقيقي للشخص الوضيع. ينظر الكوميديا ديل آرتي: مجلة الحلقة ع4 نوفمبر، 1993، ترجمة: بختي بن عودة وجمال بلعربي، من ص42 إلى ص48.
- هيغل، فن النحت، ص129.
- هيغل، فن النحت، ص38.
- هيغل، فن النحت، ص27.
- زهرة خلاصي، النص المؤنث(سلسلة عناصر) سراس للنشر-تونس2000، ص29.
- زهرة خلاصي، النص المؤنث، ص30.
- محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970 1986) دار الغرب-وهران.ج2.ط2001. ص81.
- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) عالم المعرفة رقم 267، الكويت، مارس 2001/ ذو الحجة 1421هـ .ص167.
- المرجع نفسه، ص162.
- عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي(دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الرحمن بن هدوقة ، منشورات جامعة منتوري- قسنطينة 2001. ص14.
- سمير الخليل، النصب التذكارية(الفن، الابتذال والمسؤولية في العراق) ترجمة: نديم الزعني، دار الساقي-بيروت ط1، 1992،ص89.
- المرجع نفسه، ص150.
- المرجع نفسه، ص26.
- المرجع نفسه، ص26.

* * *

مصطفى الحلاج.

النبي الرسام ماني..

ودين البيئة والحب والجمال!!..

د. عبد الله السيد*

-1-

إن جيلنا من الفنانين التشكيليين، والأجيال التي سبقته، منذ عصر النهضة العربية، في منتصف القرن(19)، نشأت وتأهلت من خلال الإطلاع على ما في الغرب، فتفتحنا عبر الانبهار به، - وإن اختلفت نسبة الانبهار - وأخذنا بتاريخ الفن الغربي. ولذا فإن جلّ فنانينا التشكيليين، يعرفون عن هذا التاريخ كثيراً - فناً وفكراً جمالياً - ولكنهم يجهلون، أو يحتقرون ما في الشرق من حضارة فنية، ويجهلون أيضاً ما أعطاه الحوض الحضاري العربي(1) أو السوري(2)، من حضارة فنية. إنهم يجهلون أيضاً تاريخ فنهم العربي، كما يجهلون مكوناته الفكرية سواء كانت وثنية أم يهودية، مسيحية أم إسلامية. وذلك بحكم الانبهار بالغرب أولاً - كما أشرت - وبحكم الانعزال الثقافي - في إطار الدين - ثانياً.

هناك أعلام في تاريخنا، شكلوا الفكر الجمالي والفني، ليس في أرضنا العربية فقط، وإنما في روما وبيزنطة والعالم الغربي قاطبة، ولكننا نجهلهم في بلادنا، ولا نكتشفهم، إلا حين نتغرّب؛ أعلام إن لم يُختطفوا منّا، بحكم ثقافتهم، ومعرفتهم باللغات الأجنبية المسيطرة ثقافياً، وكتابتهم بها، أو بحكم إقامتهم في الخارج، وطموحهم للتأثير في العالم بمداه الوسيع - فنحن نضيّعهم بتجاهلنا لهم.

لن أسوق لكم كل الأسماء، وإنما أسوق بعض هذه الأسماء، والتي لها علاقة بالفن والفكر الجمالي، في التاريخ القديم.

لوقيانوس السميساطي* من

---

* يبدو أن هناك آخر باسم لوقيانوس، من نفس المدينة سميساط. الأول الذي نعنيه، والذي يمكن أن يكون قد ولد في عام 125م وتوفي في مصر عام 192م، والذي كان يحيا حياة سفسطائي مترحل، ومارس المحاماة في انطاكية، ثم أصبح مستشاراً قضائياً لوالي مصر.. راجع: 1 معجم الفلاسفة إعداد جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت طبعة أولى 1987 ص 551 - 552

2 ترجمة لوقيانوس في مسامرات الأموات - الياس سعد غالي ص9-13. اللجنة الدولية لترجمة الروائع - اليونيسكو - بيروت 1967.

3 حياة لوقيانوس ونشاته في كتاب أعمال لوقيانوس لسعد صائب ومفيد عرنوق المترجمة عن "اميل شابري" ص(1-4) دار المعرفة طبعة أولى 1987.

أما لوقيانوس السميساطي الثاني فهو الذي يذكره الأستاذ عيسى اليازجي، في كتابه "مآثر سورية في العصر الروماني" معتمداً كتاب الدكتور أسد رستم المسمى "كنيسة مدينة الله انطاكية العظمى" فلوقيانوس هذا ولد في عام 215م، وتوفي عام 312م، وكان كاهناً مسيحياً، استشهد، ونقل جثمانه إلى "دريبانوم" وأصبح ضريحه مزاراً، قرّظه يوحنا الذهبي الفم.

ورغم هذا الوضوح، فإن عيسى اليازجي يخلط بين الاثنين ص58 59 - من مؤلفه، وكذلك ص93-94، أو فاته - على الأقل - ملاحظة تضارب المعلومات المنقولة.

*نحات وأستاذ علم الجمال والنقد للدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة. بدمشق.

موسيقيون مانويون من منمنمة مانوية.
وثائق كارا خودجيو.



سميساط على الفرات، ومن القرن الثاني ميلادي، له ثمانون نصاً، أو ستة وثمانون، كتبت باليونانية، وترجمت إلى اللاتينية، وإلى اللغات الأجنبية الأخرى، فأثرت في الكتّاب والفنانين، ولكن لا نجد له في العربية إلا مؤلفين[3] في الفترة الأخيرة، علماً أن ما كتبه عن الآلهة السورية والصور التماثيل، وملاحظاته الدقيقة في هذا المجال، تجعل من هذه الكتابات وثيقة هامة للتأريخ الفني سورياً وعربياً.

أبو لدور الدمشقي[4] المعمار السوري، الذي تكرّمه صالة القصر بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، بميدالية إلى جانب النوابغ العالميين، والذي له انجازات معمارية هامة، منها جسر على نهر الدانوب، ومعبد فينوس في روما، كما أنه مصمم برج تراجان – الامبراطور الروماني – والذي يتأثر به نصب الفاندوم بباريس.

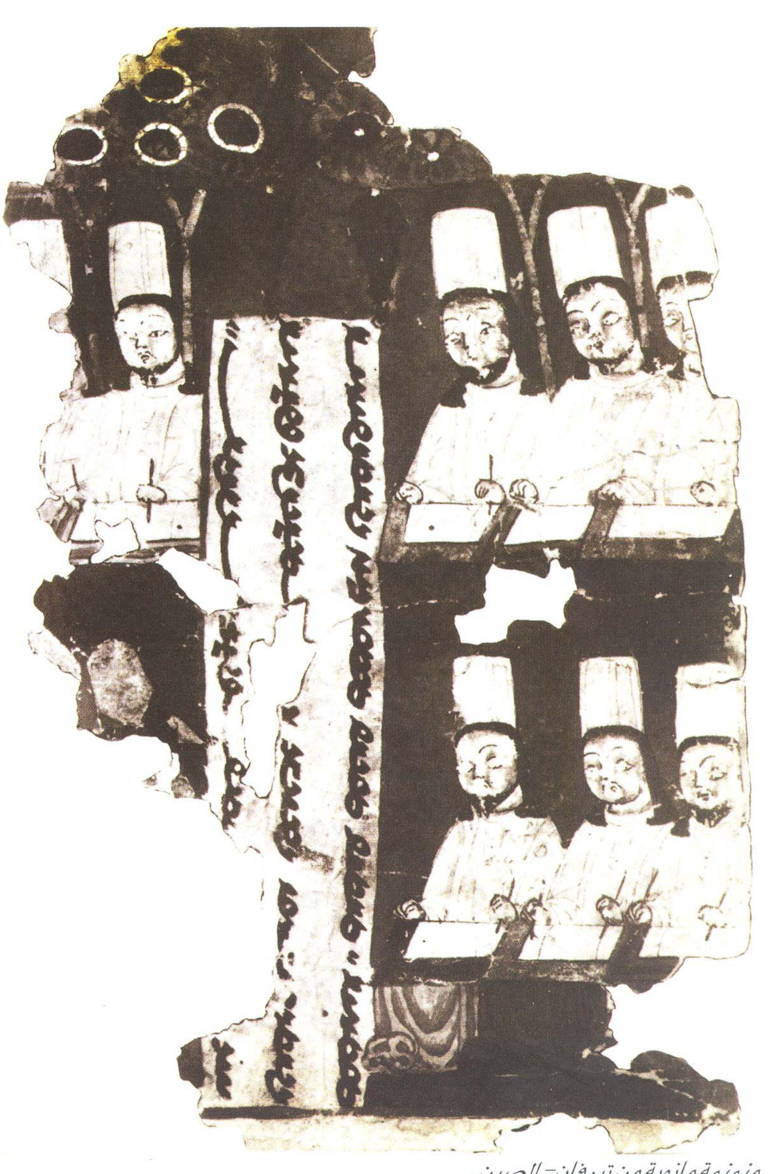
"يا مبليخوس" الأفلوطيني، من خلقيس(ولد نحو 280 م وتوفي 330-335م) الذي أثّر في الامبراطور الروماني الفيلسوف "جوليانوس"، الذي أصبح نبي الوثنية المجددة. "لونجين" القرن الثالث ميلادي(213-273م) من الفلاسفة الذين جمعتهم ملكة تدمر "زنوبيا" إلى جانبها[5]، ينسب إليه علم جمال الجليل أو السمو، المطبق في الفن البيزنطي[6]

يوحنا الدمشقي(672-741م تقريباً) هذا اللاهوتي المسيحي، الذي وضع لاهوت الأيقونة، فأثّر في بيزنطة، وساد رأيه في المجامع الكنسية الأرتوذكسية، حيث أقرّت الأيقونة في العبادة[7] وآخرون..

لذا.. فقد اخترت – وعساني وفقت – واحداً مثل هؤلاء، اخترت "ماني" الرسام، ولقد استخلصته من تاريخ الأديان، وليس من تاريخ الفنون، فهو النبي، الطبيب، الكاتب، الرسام، الإنساني، البيئوي، الذي حاول التبشير بدين الحب والجمال، فرأى أن الحواس هي مصافي النور الالهي، مما جعله يعتمد الفنون في طقوس دينه.

-2-

في القرن الثالث ميلادي، ومن مدينة المدائن، في بلاد الرافدين، طلع نبي هاتفاً:



منمنمة مانوية من تيرفان- الصين.



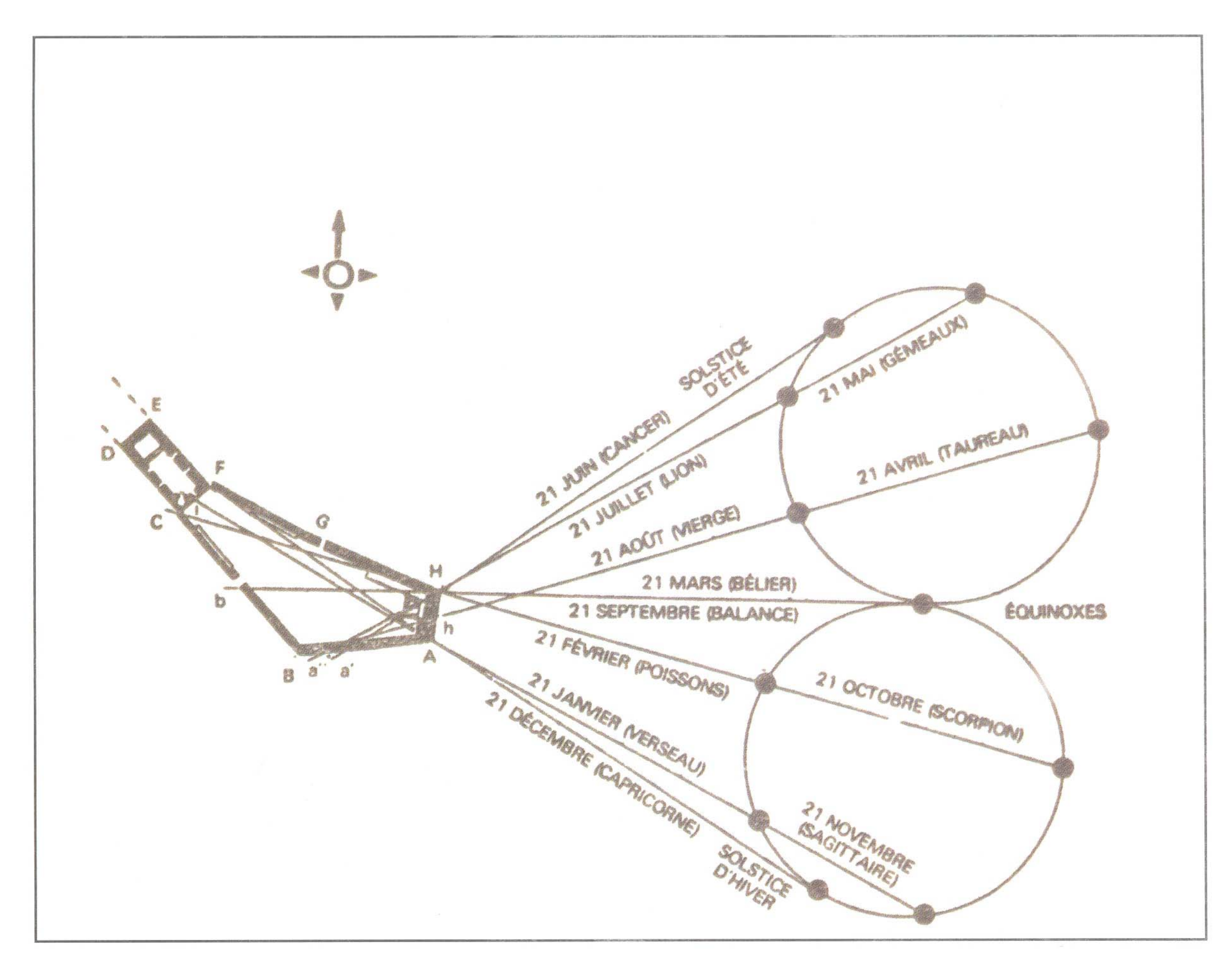
ختم ماني كريستال وكتابة سريانية.

"أنا الرسول الأمين، البرعم المتفتح في بلاد بابل. أنا المتحدر من بلاد بابل، المستقيم، الواقف على باب الحقيقة. أنا الآتي من بلاد بابل، لإطلاق صرخة تخترق العالم"[8].

وذلك بعد أن جاءه الرسول السماوي "التوم"،(في النصّ العربي وهي مأخوذة من السريانية توما بمعنى التوأم أو القرين)[9]، قائلاً له:

"عليك السلام ماني، مني ومن الرب الذي أرسلني إليك، واختارك لرسالته، وقد أمرك أن تدعو بحقك، وتبشر ببشرى الحق من قبله، وتحتمل في ذلك كل جهدك[10].

ويوصف "ماني" بأنه كان يشاهد

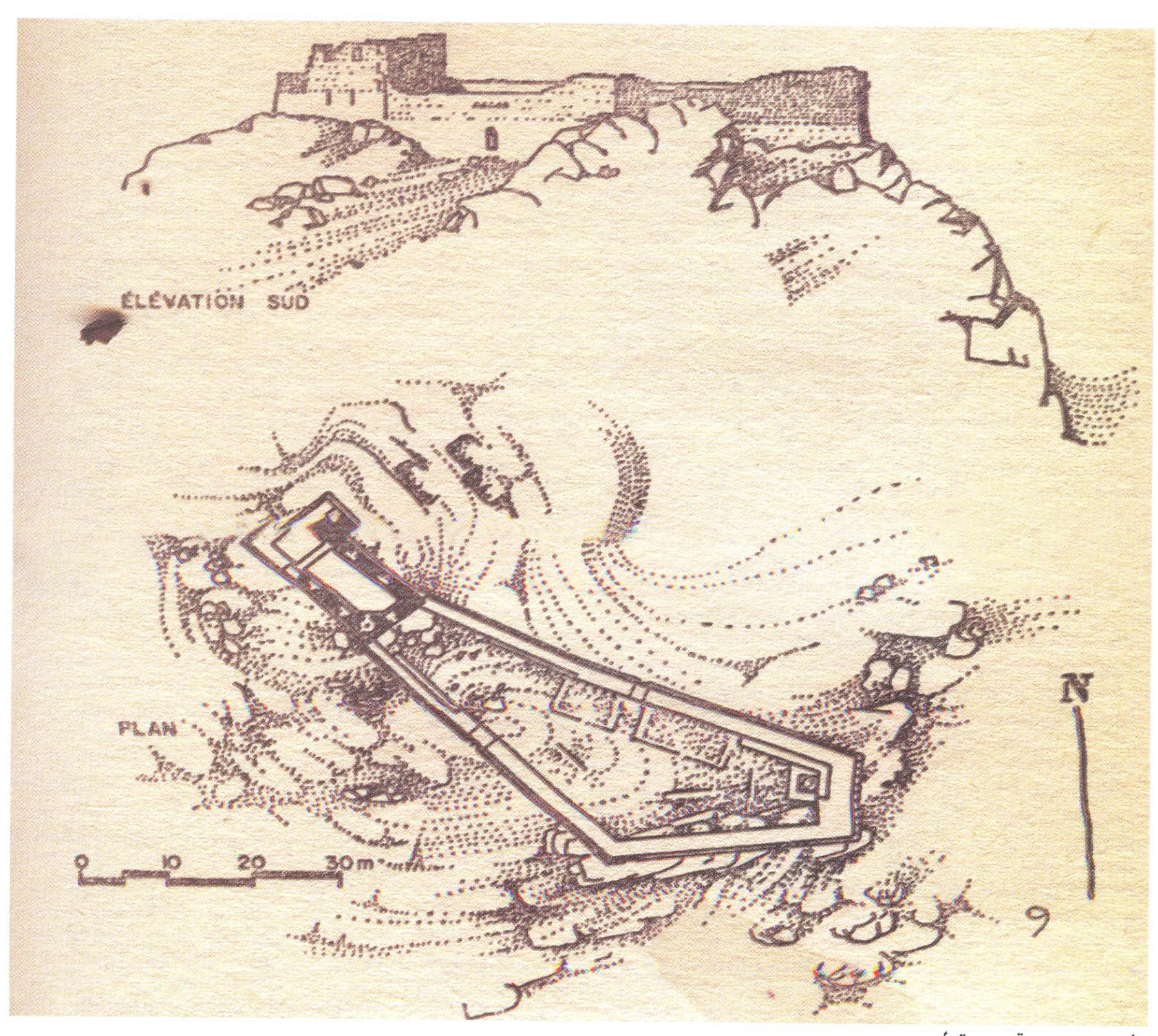


توجيهات مونت سيرج.

بين الناس مرتدياً سروالاً عريضاً واسعاً، لونه أصفر يميل إلى الأخضرار، وعباءة خضراء زرقاء سماوية، وبيده عصا طويلة من الأبنوس، ويحمل تحت إبطه كتاباً بابلياً[11].

"ماني" إذن هو نبي كتاب، آتٍ لكل العالم، متجاوزاً حدود الشعوب. والقوميات، آتٍ من أرض الحضارة البابلية، ووراءه تراث حضاري، وديني كبيرين، وهو لا ينكر هذا الموروث، بل إنه جاء ليكمّله، فهو كما بشر- خاتم دورة من الأنبياء، تحتضن "زرادشت" و "بوذا" و "المسيح" حسب "البيروني"[12]، وقبل هؤلاء "آدم" وشيث، و "نوح" حسب القاضي الهمذاني"[13]، ثم يأتي "ماني" خاتم النبيين، و"الفارقليط"[14]، الذي بشر به المسيح. أما عند الشهرستاني، في كتاب الملل والنحل، فإنه يضيف "إبراهيم" بعد نوح، و"بولس" بعد المسيح، ثم يقول "ثم يأتي خاتم النبيين إلى أرض العرب"[15].

اهتم "ماني" الثنوي الدين، أي الخير والشر أو الظلام والنور، بكتاباته في حياته، فقد عرف ما لاقته تعاليم الديانات الأخرى من تحريف وتشويه، عبر تناقلها الشفوي، وحتى عبر تشذيباتها فيما بعد، فُذكرت له سبعة كتب، واحد بالفارسية، وستة بالسريانية[16]، واهتم أن يوضح كتاباته بالرسوم والألوان حتى أنه تباهى، فقال: "أما بالنسبة إلى جميع أخواني من الرسل الذين جاؤوا قبلي، فإنهم لم يدونوا حكمتهم، كما دونت حكمتي، ولم يرسموا حكمتهم بالصور كما رسمتها"[17].



مونت سيرج، موقع ومسقط.

من خلال هذا النصّ يطرح "ماني" علينا مسألتين: الأولى مسألة الكتاب، والثانية مسألة الصورة.

إن تفسير اهتمام "ماني" بالكتابة والكتاب، لا يتطلب منّا الجهد الكبير، ألم يقل أنه بابلي؟.. ألم يتشرب من الثقافة الرافدية* ؟.. فمنذ القديم كان هناك ذلك المثل السومري:

"إن من يتفوق في الكتابة يضيء كالشمس"(18).

وهنا عند الرافديين، وجدت الآلهة الكاتبة- كما وجدت عند المصريين،

---

* يرى "ماسون أورسيل Masson oursel" أن غنوصية "ماني" التنوية، تأتي من التقاليد الكلدانية في الوسط البابلي، ومن الزرفانية – وهي دين يقوم على أساس من النظرية الكلدانية للسماء- وأنه كان متأثراً بالمفاهيم الكلدانية، إلى جانب المسيحية والهندية. أنظر:

Alexandre papadopoulo: esthétique de l'art musulman-T.1-P.66-These presentée devant l'mniversitéde Pari 1.le5 juin 1971.



دورا أوروبوس- سورية.

ويمكن أن تكون قد وجدت عند الأتروسكيين- ولكن أبواب الأولمب ظلت مغلقة أمام الاله الكاتب - حسب تعبير فرانتس التهايم-[19]، ثم ألم يكن الاله "نبو" أيام ماني هو إله الكتبة، وكاتب الآلهة؟..[20].

مع "ماني" يبدأ التوثيق الدقيق، يكتب كتبه بيده، ويحرص على كتابة نسخها بمنتهى الدقة، في حين أن ؟زرادشت" و "بوذا" و "المسيح"؛ لم يكتبوا شيئاً، بل تركوا مهمة تأليف الكتب المقدسة إلى تلاميذهم وخلفائهم[21] مما جعل "ماني" يطرح مسألة النصّ المقدس الصحيح أو المحرّف.

(وبهاتين النقطتين: الاهتمام بالكتابة، ومسألة صحة النص المقدس، كان إسلام النبي العربي(ص) قريباً من اهتمامات النبي البابلي، إضافة إلى نقاط أخرى مثل وحدة الديانات السماوية "فالله قد هيأ لكل جيل الظروف للتصرف الصحيح وللمعرفة الحقيقية" حسب ما جاء في شابورقان ماني[22] ومثل التوجه بالدين إلى كل البشر حيث قال "إن الديانات السابقة، ظهرت في بلد واحد، وفي لغة واحدة فقط، أما ديني فيظهر في كل البلاد، وجميع اللغات، وسوف ينتشر في أقصى البلاد"[23].

في تلك الحقبة باشر أتباع الزرادشتية في جمع كتاباتها، التي عرفت بـ"الفيستا"، وتوافق هذا الجمع مع ظهور الساسانيين، فدعمت الأسرة المالكة هذا المشروع، باعتبار الزرادشتية دينها القومي الرسمي، وتراثها الماضي[24]، وذلك بعد أن حلّت المشكلات التدوينية في أواخر القرن الثاني للميلاد[25].

وواجهت الكتاب اليهودي مسألة الحروف الصوائت، لأن العبرية كانت تكتب بالأحرف الصامتة، لذا.. فقد استعملت اليونانية بأحرفها الصائتة، لأن المطلوب كان النطق الصحيح والدقيق، بما يقتضيه النص الديني، إلا أن اليهود، كانت لديهم نزعة الابتعاد على كل ما هو يوناني ترجمة أو خطاً، مما أخّر حلّ هذه المسألة حتى القرن الخامس الميلادي، حيث ضبطت الأحرف بنظام التنقيط والحركات، وهو الأمر الذي ستقتفي أثره اللغة السريانية، ثم اللغة العربية[26]. ولما استخدمت المسيحية الترجمة السبعينية كدليل على صحة العهد الجديد، استنكر اليهود هذه الترجمة، فظهرت ترجمات عدة، أهمها المسدسة[27]، التي قام بها "أوريجينس" فقد بدأ في عام 228 م، بترجمة أسفار العهد القديم الستة، وفق ستة أعمدة. فأكملها بعد /28/ عاماً، معتمداً أساليب البحث والتدقيق، ومستنداً إلى نص عبري مسوري، وآخر عبري بخط يوناني، وفي الأعمدة الأربعة الباقية، وضع الترجمات اليونانية السابقة عليه[28]، ذلك أن اللغة العبرية في ذلك الحين، لم تكن تُستخدم، ففي الغرب كانت اللغة اليونانية أداة نقل ما قاله الأنبياء، وفي الشرق كانت اللهجات الآرامية، قد حلّت محل العبرية[29].

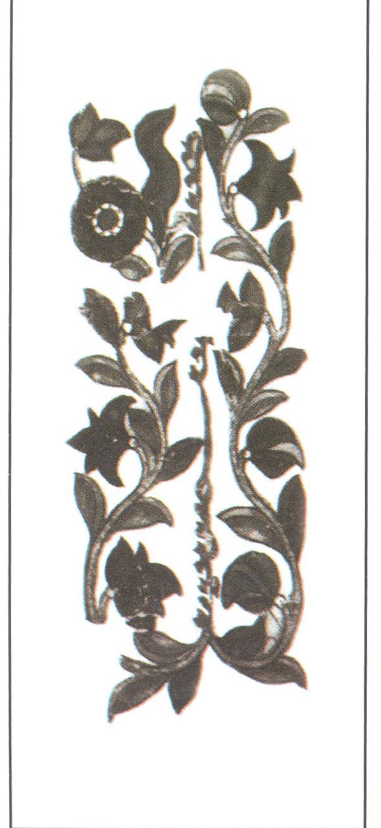
الكنيسة المسيحية، بدأت بوضع كتابها المقدس في أواخر القرن الثاني للميلاد، ولم تنته منه إلا بين القرنين الرابع والخامس[30]، ولما كانت الكنيسة بحاجة إلى النصّ الصحيح للعهد القديم، فقد اعتمدت الترجمة السبعينية اليونانية، ثم أضافت إلى النصوص المثبتة عند اليهود – التوارة وهي أسفار موسى الخمسة- النصوص التي رفضت، لأنها كانت مكتوبة باليونانية مثل أسفار المكابيين أو ملحقات سفراستير، أو النصوص المترجمة التي ضاع أصلها العبري، مثل أمثال يشوع بن سيراخ[31].

وتطورت لغات بفضل استخدام الكنيسة لها، منها اللغة السريانية، واللغة

شاهدة بوم غوميل- يوغسلافيلا.



مانوي راكع صورة من كارا خودجيو.



زخرفة من مخطوط مانوي.



مخطوط مانوي يمثل المؤمنين كارا خودجيو.

القبطية، حيث وجدت باللغة الأخيرة كتابات غنوصية في مصر، تشير إلى أن طائفة دينية، شعرت بضرورة وضع كتابها، بين منتصف القرن الثالث وبداية الرابع الميلاديين[32].

وفي مصر أيضاً، تمّ جمع الكتابات الهرمسية، في أواخر القرن الثالث، وهي كتابات تسوي بين الآله "توت" وبين الاله اليوناني "هرمس"، حيث كان اليونانيون قد سووا بينهما[33].

أما عند الافلاطونية المحدثة، والتي كانت تشنّ هجومها على الغنوصية، والزرادشتية والمانوية والمسيحية، فقد جمعت نصوص "أفلوطين" الخمسة والأربعون، في ستة كتب محققة من قبل "فورفوريوس الصوري" – لا بس الأرجوان باليونانية واسمه الآرامي ملك – وذلك بعد ثلاثين عاماً من وفاة المعلم. وربما كان من أهم أنشطة الافلاطونية المحدثة، هو حملتها النقدية، وكشفها للتناقضات والثغرات في كتابات الأديان الأخرى[34].

وحتى في روما – وإن لم يكن لديها كتابات مقدسة – فقد قام الأشراف الرومانيون، بإحياء كلاسيكيات الأدب الروماني، وذلك منذ النصف الثاني للقرن الثاني ميلادي، منقذين مجموعات "بلاوتس" و "تيرنس" و "هوراتيوس" و "أوفيد" و "جوفينال" من الضياع، ومعتمدين في بعض الأحيان، على نسخ لا تمتاز بالجودة، إلا أنه لم يكن هناك أفضل منها، وقد ترافق هذا الأحياء، تحت سلطة الاباطرة الليريين، بمحاربة المسيحية لصالح ديانة روما الموروثة[35].



معلم الجماعة متبوعاً بالمختارين (فريسك من تيرفان).

ويستخلص "فرانتس التهايم" أن ظهور الكتب وجمعها المتزامنين، يشكلان رمزاً تاريخياً[36]. ذلك أن القرن الثالث الميلادي شهد أزمة العالم القديم وتدهوره، ولذا... فقد مضت الشعوب تلملم وثائقها الخاصة، التي تحفظ تراثها الماضي، حتى تجعل منه شيئاً ثابتاً وقانونياً،

فقد كان الدفاع والمحافظة يوجهان كل تصرف، فسارت الأحداث على الصعيدين العسكري والفكري في طريق مواز"[37]، وكان هذا الجمع بحد ذاته حافزاً لنهضة جديدة.

هكذا تحولت ديانات العالم القديم، إلى ديانات كتب، فبدأ عصر الكتاب، مما يفسر اهتمام "ماني" بالكتاب، كما يفسر لنا ما سيعلنه الإسلام – فيما بعد – من تأكيده على القرآن ككتاب، وتأكيده على أهمية الكتابة، واحترام أهل الكتاب.

لقد "تمّ – في ديانات الكتب – تثبيت ما كان سابقاً روحاً آلهية بواسطة حروف محددة تحفظها في كتاب"[38]، لكن ما الذي تمّ تثبيته؟.. يقول "فرانتس التهايم" أن ما تمّ تثبيته هو التعاليم الفلسفية التي كانت قد وجدت قبل ألف عام، وفي ذلك الحين كانت هذه الأفكار، تتحرك بعقلية فتية تبشّر بالازدهار، إلا أنها الآن ضعيفة، وهو في هذه الخلاصة ينطلق من مفهوم العصر المحوري[39].

لذا.. لا بد أن نمرّ مروراً سريعاً على هذا المفهوم، الذي إن قال به "فرانتس التهايم" فإن آخرين يقولون به أيضاً مثل "كارل يسبرز" و"آرنولد توينبي"، مع بعض الاختلاف.

-3-

يضم العصر المحوري عند –التهايم- كبار حكماء العالم القديم: زرادشت -599 522 – 521 قبل الميلاد، بوذا 567-487 ق.م، كونفوشيوس 551 – 479 ق.م، اشعيا الثاني، المعاصر لقورش الثاني، الحكماء اليونان قبل سقراط، وبمثل هذا الاعتبار فإن عصر التمحور لا يزيد عن 120 عاماً.

"آرنولدتوينبي" يمدّد هذا العصر، فيبدأ، بالنذير السوري في بيبلوس(جبيل) نحو عام 1060 ق.م، وحتى سنة 632 م عام انتقال الرسول العربي إلى الرفيق الأعلى، عبر الحكماء السابقين، إلا أنه يحدد "فثياغورث" قبل سقراط، جاعلاً من أشعيا نذيراً سورياً، ولا يمكن فهمه إلا ضمن التقليد السوري[40].

يتميز عصر التمحور عند "التهايم" بأنه قام "بتحرير العالم الآلهي من الاسطورة وتنقية التصورات المتعلقة بالشخصية الآلهية، كما تميز بترسيخ الحياة الأخلاقية، ووضوح المفاهيم بدلاً من الصور، بالإضافة إلى مبادرة الأنبياء بإلقاء المواعظ"[41].

أما "آرنولدتوينبي" فيحلل العناصر المشتركة بين الحكماء الخمسة[42]، فيرى أن كل منهم، خرج عن الخضوع الروحي للجماعة التي ولد وترعرع فيها، فرفض عبادة الطبيعة وعبادة الإنسان، وكل منهم تمرد على الحجب التي تعيق الرؤيا المباشرة للحقيقة الروحية العارية، ولئن كان الأنبياء يعتقدون ويصرون على أن ما ينطقون به مستوحى مباشرة من الآله، فإن "كونفوشيوس" مثلاً، ينظر إلى القانون الخلقي، الذي يعين التصرف الاجتماعي، على أنه مفروض من السماء، وهذا التصور يستبعد الشخص، باتجاه ما فوق الشخصي، أما "بوذا" فقد كانت الحقيقة المطلقة هي الغاية من بحثه عن حال الفناء (النرفانا) وقد وصل إلى هذا عن طريق الجهد الروحي الخاص.

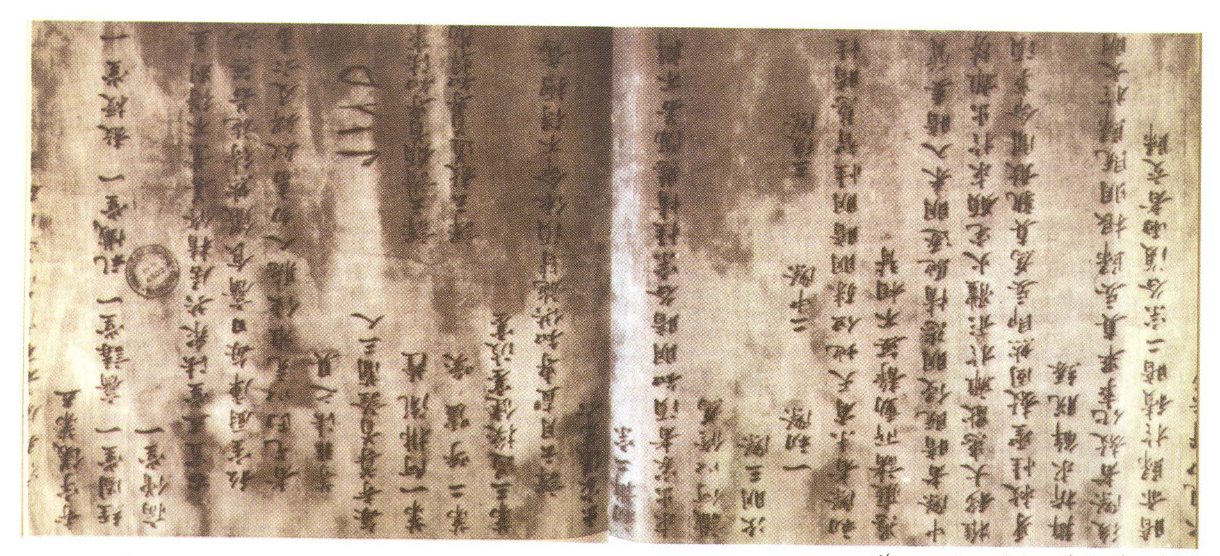
والحكماء الخمسة أنكروا الحال التي وجدوا أنفسهم فيها، وحاولوا تبديلها. وكل منهم اهتم بأن يقود الناس في الطريق، الذي اكتشفه، وقد اهتم أربعة من الخمسة باستقطاب التلاميذ.

والمهم أن هناك مجموعة من الأفكار قد طرحها هؤلاء الخمسة. بوذا وفيثاغورث طرحا أن الموت ليس نهاية الحياة، بل يتبعه عادة ولادة ثانية، وكسر طوق الولادات كان هدف الحكيمين. أما زرادشت فقد طرح أفكار الخلود، ويوم الدينونة، وفعل الله بواسطة الروح القدس، ويعلق "توينبي": "أن زرادشت يؤثر في يومنا هذا، بطريقة غير مباشرة في اليهود والمسيحيين والمسلمين"[43].

لقد استعدت هذا العصر المحوري، لبيان دور "ماني" على المستوى الفكري والديني، خاصة وأنه اعتبر "زرادشت" و"بوذا" من سلسلة الأنبياء الذين سبقوه، أما دوره في توثيق الكتاب المقدس، فأظن أننا أحطنا به كفاية، فلننتقل إلى مسألة الصورة عند "ماني".

-4-

إن المقطع الذي مرّ معنا، يوضح نظرة "ماني" إلى الرسم، فهو نبي الكلمة والصورة معاً، ولئن لم نجد في الكتابات المانوية المنشورة، شيئاً مباشراً، يتعلق بلاهوت الصورة، أو دورها المعرفي، فأن ممارسات "ماني"



كتابات مانوية بالصينية من تين- هيانغ.

و"المانويين" عبر تاريخ هذا الدين تشير إلى أن الرسم كان أكثر من مرغوب، عند أتباع هذه الديانة، إلى جانب غيره من الفنون، وخاصة الموسيقى.

ومن المؤكد أن ثياب "ماني" بألوانها إشارة رمزية، إلى عوالمه التصورية – فهو رسول جنان النور-، وهو الذي عاش في بداية حياته، ضمن طائفة معمدانية- يهودية مسيحية – أطلق عليهم أصحاب الأردية البيضاء[44].

ويذكر المؤرخ "ميرخوند" – من القرن؟ – كيف أنجز "ماني" كتابه العظيم المسمى "أرداهانغ"، فقد بقي عاماً في كهف قائلاً لأتباعه: "سأحمل نفسي إلى السماء، وسيدوم مكوثي في القصور السماوية لمدة عام كامل وسأعود من السماء إلى الأرض عند انتهاء الشهر الثاني عشر، وسأجلب لكم البشائر من الرب". وبعد عام ظهر "ماني" بجوار الكهف حاملاً بيده لوحاً ملوناً برسوم رائعة فقال جميع من شاهد اللوح: رأت الدنيا آلافاً من الصور، أكبر من هذه، لكن لم يظهر مثل هذه اللوحة بيننا حتى الآن.

فقال "ماني" حين رأى دهشتهم:

"أحضرت هذا اللوح من السماء معي، حتى يكون بمثابة معجزتي النبوية"[45].

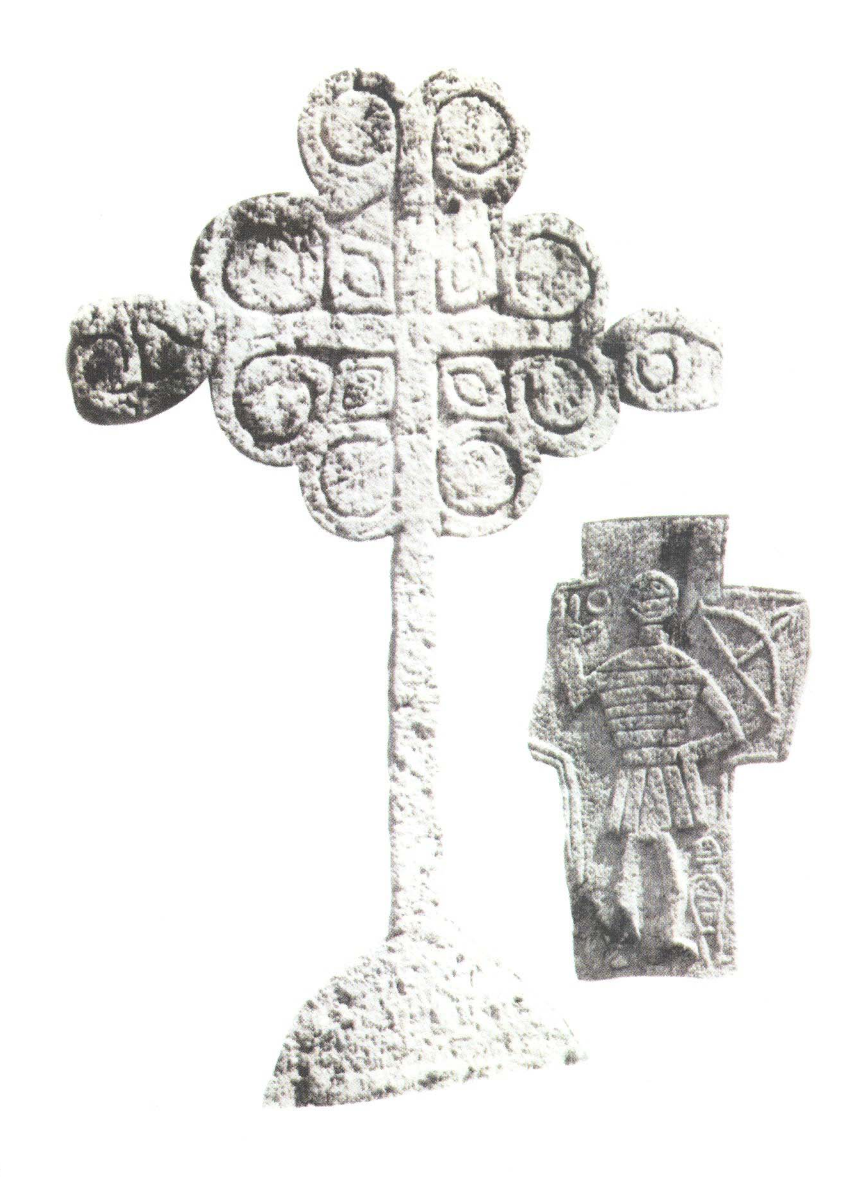
لا شك أن هذه الحكاية، تبدو حكاية أسطورية، بل.. وتبدو لي مصبوغة بصبغة عصر لاحق، إلا أنها تتضمن وجهاً من الحقيقة، حين نقرأها قراءة غنوصية، وحين نعمد إلى تأويل معناها، ومع ذلك فإنها تشير إلى دور الصورة في الاتجاه الديني الغنوصي الشرقي، الذي تمثله "ماني" في ديانته التركيبية – كما في ديوان أبتور المندعي، أو كتب "يهوا" القبطية[45].

اهتم "ماني" بإرسال المبشرين بديانته شرقاً وغرباً، وكان يبعث مع هؤلاء المبشرين بالكتّاب والرسامين، ليوضحوا الكتابات بالرسوم، ويجملونها بالخطوط، ويخرجونها بالألوان، وكأنه كان يرى في هذا أكثر سهولة للإدراك، وأقرب تناولاً للفهم[46]، ولكن ألم يكن في هذا راغباً بتنمية نزعة جمالية أيضاً؟.. نزعة جمالية عامة، استندت إلى الكلمة النبوية، والصورة الشعرية، والحكاية الأسطورية، والموسيقى والإنشاد، في مجالس علقت الصور على جدرانها، كما تشير مجالس المانويين وشعائرهم[47].

كان الكتاب لدى المانويين شيئاً مميزاً، فباعتبار الوضع التاريخي، فماني صاحب كتاب، وباعتباره نفسه بابلياً، فقد كانت لغته آرامية بخط سرياني رهاوي شرقي، وبصيغة مندعية[48]، وبهذين الاعتبارين في ذلك الحين: الكتابة كقوة حضارية، والآرامية كامتداد ثقافي واسع، أراد "ماني" نشر دينه.

ومع هذا الانتشار، كان أسلوب إخراج

الكتاب المانوي، ينتشر أيضاً، فالخط الجميل، والتنقيط المشكل بيضوياً قرمزياً، أو بزهور متعددة الألوان، والاهتمام بالحرف الأول، وإعطائه الشكل الفني المميز، واستعمال الورقة الذهبية، وتوزيع الصفحة وفق أعمدة، وكتابة العنوان بألوان صارخة، وإخراج النص عن الرتابة في سطور، من خلال تعدد الألوان، وتلوين الفواصل والنقاط، وإحاطة العنوان برسوم الورد والأزهار، واستخدام الحواضن الفخمة، أو المواد الثمينة كالحرير إضافة إلى الورق والجلد وأخيراً تلك المشاهد المصورة[49]. كل ذلك يشير إلى القدسية المعطاة للكتابة والكتاب، والنزعة الجمالية المسيطرة، على أصحاب هذا الكتاب.



أنصاب بوغومولية.

ويبدو أن المسلمين، كانوا قد عرفوا كتب المانوية، وجمال صورها وإخراجها، وأنهم عرفوا تاريخ "ماني" التصويري، ولذا.. فقد كان المؤلفون المسلمون مجمعون- حسب ملاحظة بابا دوبولو- على نبوغه في التصوير، مما جعلهم يقولون عن المصور المجوّد "فرشاته تضاهي فرشاة ماني"[50].

ويروي الجاحظ المتوفي عام 859م، أن إبراهيم بن السندي قال له إحدى المرات:

"وددت لو أن الزنادقة لم يكونوا ميالين كثيراً إلى أنفاق نقود كثيرة، على ورقة بيضاء نظيفة، وعلى حبر أسود متلألئ، بالإضافة إلى بذل مثل هذا الجهد لإخراج خط مثل هذا الخط، ذلك أنني لم أر ورقة قط يمكن مقارنتها مع ورقة من كتبهم، ولا أي خط يمكن مقارنته مع الخطوط الموجودة في كتبهم"[51]

والجاحظ نفسه، وهو ينقد مضمون كتبهم، لا ينكر هذا الاهتمام، فهو يقول في كتاب "الحيوان" نقلاً عن أحمد أمين – أنه كان لهؤلاء الزنادقة كتب أجود ما تكون ورقاً، يكتب عليه بالحبر الأسود البرّاق، ويستجاد له الخط"[52].

لقد اشتهر الشرق بمخطوطاته،

ويبدو أن المانويين، قد اتخذوا هذا الطريق، واستندوا إلى تقاليده السابقة عليهم، فلما جاء المسلمون مضوا في هذا الطريق أيضاً، ومضوا به بعيداً. إلا أن المقارنة بين مخطوطة إسلامية، وأخرى مانوية، تكشف أن المانويين، لم يدعوا المخطوطة، تكتسب شكلاً زخرفياً، فبقيت الكتابة مفهومة بعناوينها، ومع ذلك توجد حالات، تشير إلى التطور اللاحق عند المسلمين[53].

أما بالنسبة إلى مقارنة المخطوطة المانوية مع المخطوطة المسيحية، فيشير "جيوواليد نغرين" قائلاً:

"على الرغم من أن ما يسمى بكتاب انجيل رابولا، الذي يعود تاريخه إلى عام 586م، يعتبر مثالاً بارزاً بزخرفته الوفيرة، فإن الكتب المانوية، قد فاقت عموماً الكتب المسيحية المعاصرة، ثم الإسلامية في ذلك المجال"[54].

إن رسوم "دورا أوروبوس" الفريسكية في سورية، كما أن رسوم "كوهي خواجا" في إيران الشرقية، قد تعطي فكرة عن الفن البارتي كخلفية للفن المانوي، إلا أن الفن المانوي، الذي يتركز في المنمنمات، لا يجد قرائنه في سورية أو أرمينيا، لكن يمكن وضع الرسوم المانوية ضمن المدرسة التي تسمى حديثاً (الفرثية – القونية)[55].

ويشير "لي كوق" بخصوص الفريسك فيقول:

"إن صنع لوحات الفريسكو في المجالات اليهودية والهلنستية قد اتخذ المنمنمة نمطاً له، وإن هذا يمكن أن ينطبق بصورة متساوية على الفن المانوي"[56].

ويجهد السير توماس آرنولد، ليؤكد ارتباط الفن الإسلامي، بالفن المانوي، فيقول:

"يجب البحث عن أصل المنمنمات الإسلامية، ذات المواضع المرتبطة بالعهدين القديم والحديث خارج الفن المسيحي، وذلك عندما تكون معالجة المواضيع غريبة جداً عن التقاليد المسيحية، حيث ينبغي افتراض وجود نقل بوساطة الديانة المانوية"[57].

أي أن الفن المانوي، سيكون حلقة وصل بين التقاليد الفنية البارثية الساسانية، وبين الفن الإسلامي.

ويقول "ماسينيون": "العامل الذي سمح للمانوية، لأن تلعب دور الجسر بين الفكر الإيراني والإسلام، أنها كانت أولاً، تملك نسقاً مسارياً سرياً، وفيما بعد تطور إلى التبشير عبر المناظرة"[58].

وهو يرى أن في "الكوفة" تمّ التركيب synthése بين الفكر الإيراني وبين فكر المسلمين، وذلك، حيث عملت بينهما، catalyseur المانوية الوسيط فمنذ بداية القرن السادس، كانت المانوية والمزدكية، قد تسربتا إلى العربية في مملكة الحيرة، القريبة جداً من الكوفة، والتي كان سكانها آراميون، غالبيتهم من المسيحيين النساطرة، وعرب استقروا فيها، وكانوا قد أصبحوا مسيحيين أو صابئة قليلاً أو كثيراً، ومستوطنون من الفرس، وبهذا الوسط الخاص جداً ولدت مدرسة الكوفة، حيث أسهمت المانوية في تطور غنوصية حقيقية، بين أوائل الفقهاء الشيعة، وقد كانت مدرسة الكوفة بالذات "تميل إلى النظرية المانوية في دورات الكشف، وهي نظرية لها أساس زمني بعلم التنجيم، وتأخذ مادتها المكانية من علم الخيمياء، وهما قاعدتا الفلسفة البيولوجية المانوية"[59].

ويضيف "ماسينيون" فيقول، يجب التذكر بهذه المناسبة أن علم التنجيم والخيمياء الإسلاميين، L'astrologie أصلهما من الكوفة بين الشيعة المتطرفة، حيث عملت الموضوعات، التي استمرت في لعب دور هام جداً، في قصيدة الشعر والمنمنمات الفارسية"[60].

ويدعم "ماسينيون" أيضاً، أن مذهب "الحب النقي" أتى من الكوفة، وأنه من أصل مانوي، أجدر من أن يكون من أصل افلاطوني، باعتبار أنه جُمع إلى فكرة "المسارة"، وأن هذا الحب يدور حول الاله، وأنه سيكون مشهوداً في تقى الصوفية، بقاعدته المسارية، ومن جهة أخرى، فقد بدأ التقشف الإسلامي في "الكوفة" أيضاً، وصار شعبياً أولاً في "باب الصوف"، وأخيراً.. فإن الفكرة اللاحقة في التصوف الإسلامي، باعتبار كل شيء جميل، يشكّل الشاهد، عما هو جميل، عن .الله، يأتي من المانوية، حسب رأيه

وبعلق "بابا دوبولو" بعد هذا التحليل فيقول: "نحن نرى إذن، أننا لن نكون مغالين، في أهمية الموروث المانوي، في الشرق الأدنى، حينما يُهتم بتشكيل رؤية العالم الإسلامي، وخاصة في علاقته مع التصوير"[61].

ولهذا تبدو لي، مقدمة

"عبد الله بن المقفع*" لكتابه "كليلة ودمنة" ذات أهمية خاصة، من خلال أغراضها "أحدها ما قصد فيه إلى وضعه على ألسنة البهائم الغير ناطقة، ليسارع إلى قراءته أهل الهزل من الشبان، فتستمال به قلوبهم له، لأنه الغرض الوارد من حيل الحيوانات، والثاني إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الأصباغ والألوان، ليكون أنساً لقلوب الملوك ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور، والثالث أن يكون على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوقة، فيكثر بذلك انتساخه ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام، ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبداً – والغرض الأقصى – مخصوص بالفيلسوف خاصة"(62).

ففي هذه المقدمة، يبدو اهتمام "ابن المقفع" اهتماماً استثنائياً، بالنسبة للتصوير، وهو ما كان مرغوباً من المانوية، وهذا الاهتمام إلى جانب "باب برزويه" الذي يعلي فيه من قيمة العقل(63)، قد يكونوا وراء اتهام "ابن المقفع" بالزندقة، إلى جانب دسائس حسّاده، لتفوقه، ونبوغه، وفكره الحرّ.

كذلك، فإن هذه المقدمة، وإشارته "لينتفع بذلك المصور والناسخ"، تشير إلى أن هذا الكتاب، كان منذ الأصل مزوقاً بالصور، وهو ما أشار إليه "د. حسن الباشا"، في كتابه "فن التصوير في مصر الإسلامية"(64). يضاف إلى ذلك، أنها كانت من أهم وأغلب المخطوطات المصورة في القرن الثالث عشر(65). وقد تعرّض لرسومها "بابا دوبولو"، في محاضراته الشفوية عام 1977 في جامعة باريس الأولى –سانت شارل، مقارناً لبعض سماتها مع المفاهيم المانوية.

-5-

مرّ بنا في المقطع المنسوب إلى الجاحظ نعت المانويين بالزنادقة، وهذا ما يشير إلى ارتباط المانوية بالزندقة عند المسلمين. إن هذا النعت ظهر - كما يقول المسعودي متوفي 346 هـ - في أيام "ماني"، ذلك أن أتباع الزرادشتية كانوا يصفون، من يأخذ بـ "الزند" الذي هو تفسير لـ "الفيستا" بأنه "زندي"، أي أنه منحرف عن المنّزل إلى التأويل، فلما جاءت العرب، عربوه بـ "زنديق"، ونسبوا الثنوية إلى الزندقة**، ولحق بهؤلاء سائر من اعتقد القدم، وأبى حدوث العالم(66). ويشير باحث حديث، أن أول ذكر لكلمة "زنديق" وردت في كتاب للحكيم "افراهاط" الفارسي المجوسي في كتاب له اسمه "البينات" مؤلف بين أعوام 333-347 م، انتقل إلى الحيرة أولاً، ثم إلى قريش(67) كما يفرد "أحمد أمين" صفحات عن استخدام هذه الكلمة(68).

وقد كان المانويون، بدؤوا بالانتشار منذ أيام "ماني" شرقاً حتى بلاد الصين، وغرباً حتى اسبانيا وجنوب فرنسا، عبر شمال إفريقيا، وسورية ومصر، كما انتشرت أفكارهم في أوروبا الشرقية تحت اسم البوغوميل bogomiles(69). أي كان لهم وجود حيث تمّ فيما بعد انتشار الإسلام.

---

* باعتبار أنه اتهم بالزندقة، راجع: 1 عاطف شكر أبو عوض– الزندقة والزنادقة– دار الفكر–عمان – بلا تاريخ ، ص183-186

2 محمد عبد الحميد الحمد–الزندقة والزنادقة. دار الطليعة الجديدة دمشق–طبعة أولى 1999 ص47-52

3 أحمد أمين: ضحى الإسلام –جزء أول دار الكتاب العربي- بيروت–طبعة عاشرة بلا تاريخ ص137 - 161

** يميز عارف عبد الغني في كتابه تاريخ الحيرة بين المانوية والزندقة والمزدكية في ص 494-495، فيفرد عنواناً صغيراً لكل منها، ويقول عن الزندقة، أنها مذهب "قباذ" ملك فارس، والزندقة هي أفكار الربوبية والعالم الآخر، وهي الخروج عن الدين القديم. وأن "أبو سفيان بن حرب" تعلّم مع عدد من العرب، الزندقة من الحيرة.
وجدير بالذكر أن "المسعودي" في مروج الذهب –جزء أول،ص 289) يربط بين "قباذ" و "مزدك" الذي يسميه الزنديق، وكذلك الشهرستاني" في(الملل والنحل – الجزء الأول – ص 249) يربط بين الملك الفارسي ومزدك"
ويبدو أن المسلمين جعلوا، تحت باب الزندقة المانوية والمزدكية معاً.




زخرفة مانوية.

زخرفة من مخطوط مانوي.

ويعتقد أن الملكة "زنوبيا" ملكة تدمر، قد احتضنت المانوية، وربّما اعتنقتها، وأن روح التسامح عند هذه الملكة، التي سمحت لكل الناس، أن يمجدوا في معابد تدمر أرباب جميع الأمم، إن هي إلا نفحة ماني[70].

*((الاحتضان للمانوية لا يستبعد عن هذه الملكة، أما الاعتناق فلا نظن، ولقد حمت هذه الملكة اليهود أيضاً، ونسبتها بعض الكتابات إلى اليهودية[71] كذلك فقد حمت هذه الملكة "بولس السميساطي" أسقف انطاكية المسيحي، وجعلت منه موظفاً مالياً كبيراً في دولة تدمر[72] ومن المعروف أن هذا الاسقف كانت له آراؤه، وربما كانت آراؤه عبر لوقيانوس السميساطي(الكاهن وليس السفسطائي) هي جذور الآريوسية[73]، كذلك فقد استقدمت هذه الملكة إليها الأفلاطونيين المحدثين وعلى رأسهم "لونجين" -213 273 م فجعلت منه وزيرها[74])).

إننا نظن أن الحكمة السياسية، والمشروع السياسي الطموح، لهذه الملكة، هما اللذان كانا يدفعانها لامتصاص كل معارضي القوى القائمة آنئذ، وأما روح التسامح، فإنها في الواقع من مآثر العبادات الوثنية[75].

كذلك فقد ذكر أن "عمرو بن عدي" ملك الحيرة اعتنق المانوية، وأن هذا الملك، كان من حماة هذا المذهب حين

اضطهدوا[76]* وعن الجغرافي "ابن رسته" أن بعثات المانوية التبشيرية وصلت بلاد العرب من الحيرة. التي دانت بالمانوية عام 300 م، أما ابن قتيبة فيروي أن بعض القريشيين هم الذين احضروا المانوية من الحيرة[77].

كوفحت المانوية في إيران من قبل اتباع الزرادشتية وعلى رأسهم "كردير"، بعد أن جعلت الزرادشتية الدين الرسمي للساسانيين، كما كوفحوا من قبل الأباطرة الرومان، باعتبارهم من تابعي الدولة الساسانية (أو طابوراً خامساً)، كما كافحتهم المسيحية باعتبار المانوية بدعة وهرطقة[78]، أما في الدولة الإسلامية، فقد اضطهدوا، باعتبارهم زنادقة، وخاصة أيام خلافة المهدي، والمأمون، وقد اعتبروا لفترة من أصحاب الكتاب،- في أيام الخليفة المقتدر- حيث دفعوا الجزية لوالي خراسان، وذلك بضغط من امبراطور الصين أو ملك التغزغز، مقابل التسامح مع المسلمين في بلادهم[79].

وقد كانت السلطة العباسية تمتحن المانوي، بأن تعرض عليه صورة "ماني" فإن تفل عليها، وتبرأ منها نجا، وإن أبى مرر على السيف، وهذا ما حدث أمام الخليفة المأمون، فقد مرر عليه عشرة أشخاص، لم يتبرأ واحد من العشرة من ماني، فقضوا شهداء عقيدتهم، كما في رواية للمسعودي[80].

وقد اتهم الكاتب الأديب "ابن المقفع"، والشاعران "بشار بن برد" و "أبو نواس" وآخرون بالزندقة، أيام الدولة العباسية، كما نسب "الجعد بن درهم"، والخليفة الأموي "مروان بن محمد"، "وخالد القسري" إلى الزندقة أيضاً، وهناك قائمة طويلة من رؤساء المتكلمين، ومن الملوك والرؤساء – عند بن النديم – ممن ينسبون إلى الزندقة، إضافة إلى أسماء رؤساء المذهب المانوي[81].

أما آخر اضطهاد منظم من قبل الكنيسة في أوروبا، لمن كانت له أفكار مانوية، فقد كان اضطهاد "الكاتار" في فرنسا في القرن الثالث عشر ميلادي، حيث نظمت لهم محارق جماعية، كانت تتناول الانقياء، أو الكمل، أو المختارين بالمئات، وكان المشهد الختامي في 16 آذار 1244، حين أحرقت قلعة "مونت سيكير" بمن فيها من شيوخ ونساء وفتيان ورجال وعسكر، وكان عددهم /210/ أشخاص، قضوا نحبهم شهداء الحب الصافي، وربما كانوا يرددون وألسنة النيران تلتهمهم:

"بما أننا لسنا من هذا العالم، وأن هذا العالم ليس منّا، أعطنا – يا اله الحق – معرفة ما تعرف، ومحبة ما تحب"[82].

لكن.. من هم الكاتار؟..

هم سكان المنطقة في جنوبي فرنسا المسماة "لانكدوك" المتميزة بالأساس أثنياً عن الفرنك والغول، والتي كانت كونتية، عاصمتها "تولوز"، وفي القرن الثاني عشر ميلادي، كان يتواجد فيها مسلمون ويهود وآريوسيون إلى جنب كثرية من المسيحيين، الذين أخذوا بهذا المذهب أو الدين، الذي له علاقة بالمانوية[83].

ولما كانت للمانوية اهتمامات بالكواكب والتنجيم، فقد بدا ذلك في مخطط قلعة "مونت سيكير" التي بنيت بهذا التاريخ، وفق الجغرافية المقدسة، أي بعلاقتها بالشمس والقمر والكواكب، لمعرفة الانقلابين الشتائي والصيفي، ومعرفة الاعتدالين الربيعي والخريفي، إضافة إلى معرفة الساعات الكونية الكبرى، مع شبكة من العلاقات بين موقعها ومواقع أخرى في المنطقة[84].

-6-

قد يتساءل بعض ومن هو ماني؟.. وما هي تعاليم المانوية؟.. إجابة على التساؤل أقدم لمحة وجيزة عن شقيه.

أما "ماني" فيقال أنه ولد عام 527 من تقويم فلكي بابل، في اليوم الثامن من شهر نيسان، أي اليوم الرابع

---

* تاريخ الحيرة ص 494 عارف عبد الغني – دار كتاب – دمشق 1993، يجعل سابور الأول هو مضطهد المانوية، علماً أن سابور سمح لـ "ماني" بالتبشير، وأن المضطهد هو بهرام بعد شابور وهرمز. راجع: ماني والمانوية جيووايدنغرين ص61.
–ماني والتقاليد المانوية (بالفرنسية) -فرنسوا ديكري-ص

عشر من نيسان عام 216م وكان يوم أحد[85].

وتوفي في عام 584 من تقويم فلكيي بابل في اليوم الرابع من شهر آذار، وفي التقويم المسيحي في اليوم الثاني من آذار عام 274م وكان يوم اثنين[86].

أما أبوه، فهو أمير فرثي، اسمه "فتق" بالعربية، أو "باتيغ" من أصل اشكاني، وأما أمه، فاسمها "مريم"، وتنتمي إلى أسرة كمسركان، وهي من أسر الأمارة في الدولة البارتية أيضاً. أصل أبيه من همدان، انتقل إلى "طيسفون" العاصمة الامبراطورية حينذاك، وحسب رواية "ماني" ذاته، -التي نقلها البيروني- فقد ولد "ماني" في قرية تدعى "مردينوس" من نهر كوثى الأعلى، من بلاد بابل الشمالية[87].

إلى جانب هذا النسب الأميري – وهو أمر مألوف في تاريخ الأنبياء – نجد الأمر المألوف الثاني، وهو تلقي والدة "ماني" لأنواع من البشائر عن الجنين المحمول في أحشائها، الذي سيولد، والذي سيكون في المستقبل رسول جنان النور السماوية[88].

نشأ "ماني" مع أبيه، في وسط طائفة مندعية، في بابل الجنوبية، وهي طائفة غنوصية معمدانية، يسميها الكتّاب العرب "المغتسلة" تأخذ بحياة عنيفة تقشفية، يمتنع أتباعها عن تناول اللحوم، وعن شرب الخمر، وعن معاشرة النساء. ولكن "ماني" يؤمر من قبل "التوم" حامل الوحي، أن يعتزل هذه الملة، مبشراً له بالنبوة، وطالباً منه الانتظار فلم يئن الأوان، ومع هذا الوحي، عرف "ماني"-حسب روايته "في هذه السنة نفسها عندما كان الملك أردشير على وشك التتويج، نزل الفارقليط الحي وكلمني(للمرة الأولى) وأباح لي معرفة السر المحجوب عن عصور وأجيال بني البشر، السر العميق والعالي، سر النور والظلام، سر الصراع والحرب، والحرب الماحقة، كل هذا أباحه لي"[89].

بعد أن بشر الوحي "ماني" بالنبوة عاش "ماني" في عزلة تامة، حيث من المحتمل، أنه كان يدرس الآداب المقدسة والمتداولة في بلاد الرافدين، وعندما بلغ الرابعة والعشرين 240-241م، جاءه الوحي ثانية، وبلغه الأمر بالتبشير.

بشّر "ماني" أهله، ثم انتقل إلى الهند، ليبشر برسالته، ثم عاد إلى بلاد فارس، بلاد بابل، ثم إلى "ميسان" و"هوزستان"، ثم عاد إلى بلاد بابل، حيث قابل الملك "شابور"، الذي سمح له بالتبشير بديانته، كما أصبح "ماني" من الأتباع الملكيين[90].

وخلال حكم شابور(30 سنة) بدا وكأن المانوية كانت مهيأة لتصبح الدين الرسمي للامبراطورية، إلا أن وفاة شابور، ومقاومة كهنة الزرادشتية الممثلة بـ "كاردير" قضت على أمل "ماني"، بل سُجن، وعُذّب بالقيود، ومات فمُثّل به وصُلب. مات نبي حدائق النور، وطورد أتباعه في أرض الامبراطورية. كان بقدرة "ماني" كما يزعمون – أن يصعد إلى السماء، إلى جنان النور[91]، وأن يري لمن يريد- وبقوته الخارقة- جنان النور أيضاً، وأن يتنسم نسيم الأبدية[92].

أما الإجابة على الشق الثاني من التساؤل، أعني ما هي المانوية؟.. فلنا أن نقول أن المانوية دين خلاصي، يعتمد المعرفة أولاً، والزهد ثانياً في الخلاص من عالم الشر، الذي هو العالم المادي.

العناصر الطبيعية لها مظهر خير، وآخر شرير، والأول ناشئ من الله، من النور، والثاني عن قوة ضد الله، عن الظلمة، عن المادة.. و"كما أن الإنسان الأول قد حرره المخلص، الذي هو ذاته العليا نفسها من قيود الجن وأعاده إلى ملكوت النور، كذلك يجب على المانوي – عن طريق حشد قواه الروحية والتفكير في الأصل الآلهي، وتحديد ذاته الباطنة – أن يأمل أن يجد طريق العودة، والخلاص[93]"، ويشير غسان دمشقية إلى "أن بذور فكرة التركيب المزدوج للإنسان من العنصر الآلهي والعنصر غير الآلهي تجد وضوحها ونشأتها وتطورها هنا، داخل المانوية بشكل خاص، وضمن مخطوطة "البندهشن" التي تعتبر جزءاً من الكتب الإستاقية الفارسية القديمة"[94].

إن ثنوية ماني هي الأكثر جذرية، فهي تناقض النور بالظلام، وأبناء النور بأبناء الظلام، والخير بالشر، والجمال بالبشاعة. ويميز "ماسينيون" بين ثنوية "ماني"، وبين ثنوية "مزدك"، فيقول، أن المانوية ضد المادية، فكل مادة هي سيئة، الشر كما الخير هما بلا حدود. الشر ارتشح عبر كتلة النور، الذي أسره في الأصل، عاملاً الانقسام، الذي يتوجب أن يكون ملغياً لتحرير

الخلايا التي انفصلت، والتي تعاني الأسر. فالنفوس والذرات المنفصلة عن النور هي الخير. النجوم الثابتة هي شياطين، والكواكب خيرة، وبشكل خاص القمر، حيث أن مراحله تضبط إيقاع تحرير وارتقاء ذرات النور. ممارسة الجنس سيئة، لأنها ليست إلا صورة كاريكاتورية شيطانية لتحرير الأنفس. استعمال الماء والنار ممنوع، كيلا تؤذي ذرات الضوء المحبوسة في الحيوانات والنباتات، الدورات الفلكية لتطور العالم ستتوقف، حينما تقوّض النار الكون للأبد[95].

إن طهارة المانوي الكامل تتحقق بثلاثة أختام[96].

ختم الحُجر: أي أن يقبل الانقطاع عن النساء، ويلتزم بالعزوبية، لأن المعاشرة الجنسية هي سبيل تقييدنا الجسدي (تذكروا المعري هذا ما جناه علي أبي وما جنيت على أحد).

ختم الأيدي: تُستبعد كل إشارة تشير إلى التجديف بالله، وكل حركة، يمكن أن تدخل الإنسان في علاقة مع المادة، لأنها تؤدي إلى تنجيس النفوس المحبوسة في الأجساد.

هذان الأمران يحققان احترام العنصر الآلهي في سجن الشر. الخوف من كل اختلاط مع المادة، ومن ضمنها الجسد الذي يتصرف الشيطان من خلاله. الأعمال الزراعية ممنوعة، حتى الحصاد والقطاف للثمار "لأن الشجرة تبكي حين نقطف ثمارها" (السماعون - وهم درجة في المانوية- يقومون بالقطاف، أما المجتبون وهم درجة أعلى، فيصلون لأجل غفران هذا الأثم). منع إسالة دم أي حيوان، أو أذية أي شيء حي، منع أي عمل حربي، وبالتالي.. فإن الانخراط في جيش، أو قبول وظيفة عمومية يعتبر جريمة.

ختم الفم: ويختص بالكلام والغذاء. فيما يخص الكلام الابتعاد عن الكذب، والقسم، والعهد الذي لا يتحقق. وفيما يخص الغذاء منع تناول اللحوم والسمك والخمر وكل مسكر، حتى الماء يمنع أخذه بمقادير كبيرة والاكتفاء بالفواكه وعصيرها، وخاصة ثمرة البطيخ "التي كانت شاهداً على أصلهم -المانويين- في عالم النور بسبب لونها ونكهتها"[97].

يقول أمين المعلوف في كتابه حدائق النور أن "ماني" كان يقول بخصوص هذه الثمرة:

"لاحظوا البطيخة إن عيونكم لتفرح بلونها، وأنفكم بعطرها الخفي، ويدكم تداعب قشرتها الصلبة والناعمة، ولستم في حاجة إلى الشرب في الوقت نفسه، لأن ماءها فيها، وليس عليكم أن تضعوها في صحن، لأنها تنضج وتؤتي أكلها في وعائها الخاص. ابدأوا من الأطراف ثم اقتربوا من القلب وكل لقمة تقربكم من حدائق النور"*[98].

أما في دعاء قبل الطعام، فقد كان يقول:

"أيها الرب، لقد لزم لتحضير هذه الوجبة انتهاك التربة والنبات، وغيرهما من المخلوقات، بيد أن الذين فعلوا هذا لم يكونوا ينوون إلا تغذية النور الذي في الإنسان، وإلا إتاحة البقاء لكلمتك"[99].

وأخيراً.. فإن المانوي، لا يملك شيئاً إلا ثيابه، إلا أنه كان يملك شيئاً غير منظور: قوته الروحية، واعتقاده بأن الإنسان مسكون بعنصر آلهي على الإنسان أن يحترمه، وأن يحرره.

* * *

* لنلاحظ أنه يروى عن الإمام أحمد بن حنبل. أنه لم يكن يتناول البطيخ، لأنه لم يصل إليه، كيف كان النبي (ص) يتناوله.

المصادر والمراجع:

وفق مفهوم اشبنغلر– تدهور الحضارة الغربية– ترجمة: أحمد شيباني – دار مكتبة الحياة – بيروت.

وفق مفهوم آرنولدتوينبي: تاريخ البشرية – جزءان– ترجمة الدكتور نقولا زيادة– الأهلية للنشر والتوزيع– بيروت – 1985.

السميساطي – لوقيانوس: مسامرات الأموات– ترجمة: الياس غالي– اللجنة الدولية لترجمة الروائع– اليونسكو– بيروت – 1967.

ا لسيمسا طي – لو قيا نو س : أ عما ل لوقيانوس– ترجمة: سعد صائب، ومفيد عرنوق– دار المعرفة– الطبعة الأولى 1987.

البني عدنان: أبو لدور الدمشقي– وزارة الثقافة – دمشق1990.

التهايم، فرانتس: اله الشمس الحمصي– ترجمة ايرينا عبود– ص129 130

Michelis.p.a: esthétique de l'art Byzantin – Flammarion- Paris- 1950

جبور، اسبيرو: دمشق ولاهوت الأيقونة– مطابع ألف ياء– الديب– دمشق– طبعة أولى 1987.

Decret, Francoi: mani et la tradition manichéenne- seuil- France 1974-p.64

نغرين، جيووايد: ماني والمانوية– ترجمة: د. سهيل زكار– دار حسان– دمشق –1985 ص43.

المصدر السابق ، ص44.

المصدر السابق ، ص54.

البيروني، أبو الريحان: الملحق التاسع: من كتاب "الآثار الباقية من القرون الخالية" في كتاب "ماني والمانوية" ص 295.

الهمذاني، عبد الجبار: الملحق الثامن من كتاب "المغني في أبواب التوحد والعدل" في كتاب "ماني والمانوية" ص285.

البارقليط: لفظة يونانية، يطلقها المسيحيون على الروح القدس، ومعناها المستغاث به– حاشية ص-46 لاهوت التحرير– غسان دمشقية. الأهالي– دمشق– طبعة أولى 1990

الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن الكريم بن أبي بكر أحمد: الملل والنحل– تحقيق: محمد سيد كيلاني– دار المعرفة بيروت1984، جزء أول– ص248.

ابن النديم: الملحق السابع من كتاب "الفهرست"، في كتاب "ماني والمانوية" ص 270.

نغرين، ما ني والمانوية، ص 270.

كنعان، جرجي: مفهوم الالوهة في الذهن العربي القديم – بيسان للنشر والتوزيع– بيروت – الطبعة الثانية 1996- ص64.

التهايم– آله الشمس الحمصي، ص69.

المعلوف، أمين: حدائق النور – نقلها إلى العربية، د.عفيف دمشقية– دار الفارابي – بيروت– الطبعة الأولى – 1993-ص9.

(22-23) التهايم، آله الشمس، ص70.

(24) المصدر السابق، ص71.

(25) المصدر السابق ،ص81.

(26) المصدر السابق ص78،76.

(27) حمادة، حسين عمر: مخطوطات البحر الميت، دار منارات للنشر– عمان الطبعة الأولى– 1982 ،ص92.

(28) التهايم، آله الشمس...، ص78.

(29) المصدر السابق ،ص76.

(30) المصدر السابق ،ص82.

(31) المصدر السابق، ص82-87.

(32-33) المصدر السابق،ص84.

(34) المصدر السابق، ص85 86.

(35) المصدر السابقص89-90.

(36-37) المصدر السابق،ص92.

(38) المصدر السابق ،ص75.

(39) المصدر السابق، ص73-75.

(40) توينبي، آرنولد: تاريخ البشرية ،ص231.

(41) التهايم، آله الشمس.. ص75.

(42)توينبي، تاريخ البشرية، ص231 238.

(43) المصدر السابق ، ص230.

(44) نغرين، ماني والمانوية، ص41.

(45) المصدر السابق ،ص143.

(46) المصدر السابق ،ص139.

(47) Decret,F: mani et la Tradition manichéenne-P.115.

(48)

(49)

(50) papadopoulo، A.: esthétique de l'art musulman:these présenté devant L'unv. Paris(1) le5 juin1971- T.1-p.66.

(51) نغرين، ماني والمانوية ص143.

(52) أمين أحمد: ضحى الإسلام – جزء أول – دار الكتاب العربي– بيروت –

الطبعة العاشرة – بلا تاريخ – ص 153.

(53) المصدر السابق، ص143.

(54) نغرين، ماني والمانوية، ص147.

(55) المصدر السابق، ص140

(56) المصدر السابق، ص148.

(57) المصدر السابق، ص150.

(58) papado poulo. A: esthétuque de l'art musulman، ...T،1.p.67.Thése

(59) المصدر السابق ،ص68،67.

(60-61) المصدر السابق،ص68.

(62) ابن المقفع، عبد الله: كليلة ودمنة- طبعة شعبية- دار كرم- دمشق ص5.

(63) الحمد، محمد عبد الحميد: الزندقة والزنادقة – دار الطليعة الجديدة- دمشق الطبعة الأولى1999، ص 47-51.

(64) الباشا، حسن: فن التصوير في مصر الإسلامية. ص 93.

(65) ديما ند.م س: الفنون الإسلامية – ترجمة: أحمد محمد عيسى- دار المعارف بمصر الطبعة الثانية – 1958 ص 42-44.

(66) المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر- الجزء الأول-دار الأندلس للطباعة والنشر- طبعة أولى – بيروت -1965ص275.

(67) الحمد، محمد عبد الحميد: الزندقة والزنادقة دار الطليعة الجديدة- دمشق الطبعة الأولى1999-، ص 39.

(68) أمين، أحمد: فجر الإسلام – دار الكتاب العربي. بيروت طبعة(11) 1979 ص 104 – 109.

(69)

(70) المعلوف، أمين: حدائق النور ،ص255.

(71) داوود، الأب جرجس داوود: أديان العرب قبل الإسلام- المؤسسة الجامعية للدراسات طبعة أولى- بيروت 1981، ص312.

(72) اليازجي، عيسى: مآثر سورية في العصر الروماني.ص92، وص84.

(73) المصدر السابق،ص98، وص92، وص93، وص59.

(74) طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة- دار الطليعة – بيروت الطبعة الأولى1987، ص559.

(75) اشبنغلر، أوزوالد: تدهور الحضارة الغربية- ترجمة أحمد الشيباني، الجزء الثاني – دار مكتبة الحياة – بيروت ، ص291.

(76) عبد الغني، عارف: تاريخ الحيرة- دار كنان- دمشق 1993 ص494.

(77) فراس السواح : دين الإنسان- دار علاء دمشق الطبعة الأولى 1994 ص105.

(78)

(79) ابن النديم، الفهرست، الملحق في ماني والمانويه ، ص273.

(80) المسعودي: مروج الذهب – الجزء الرابع – تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد – مصر- المكتبة التجارية الكبدي- طبعة ثانية – 1948 ص 9-10.

(81) ابن النديم، الفهرست، الملحق في ماني والمانوية ص273 – 274.

(82) Decret, F: mani.. ، P172-173.

(83) Blum،J:mystère et message des cathares-pocket- nO 4772- Paris- 1997 – p.15-67

(84) Doumayron، G.R.: Géographie sidérale–18/-10 nO،1071،paris 1975 p. 180-204

(85) المعلوف، أمين: حدائق النور ، ص27.

(86) المصدر السابق،ص285.

(87-88) نغرين، ماني والمانوية، ص 37-41.

(89) المصدر السابق ، ص43.

(90) المصدر السابق، ص45 49.

(91) المصدر السابق،ص 139.

(92) المصدر السابق، ص47.

(93) دمشقية، غسان: لاهوت التحرير – الأهالي للطباعة- دمشق – طبعة أولى 1990 ص46–48.

(94) المصدر السابق، ص46.

(95) papadopoulo، A: esthétique... P. 66-67.

(96) نغرين، ماني والمانوية، ص 109 110.

(97) المصدر السابق، ص127.

(98) المعلوف، أمين: حدائق النور، ص 166 – 117.

(99) المصدر السابق. ص116.

لوحة لضير مر.

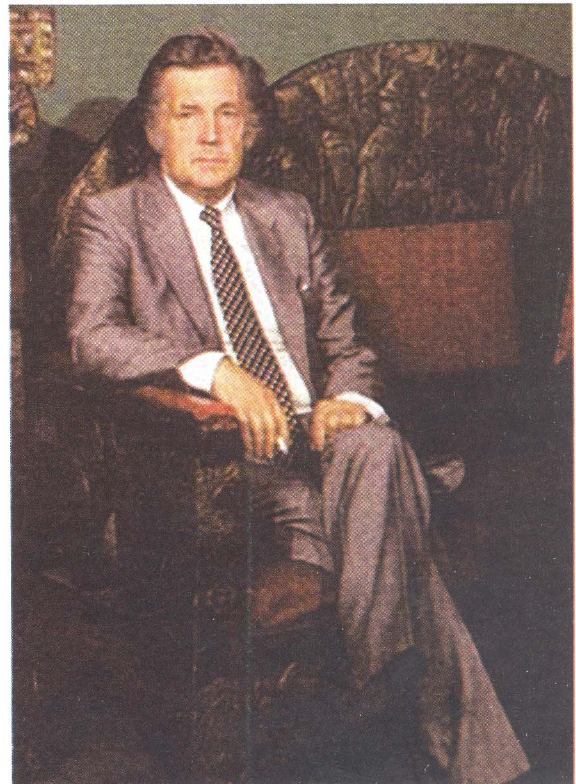
الفنان إيليا غلازونوف..

دوستويفسكي فن الرسم!!..

■ ترجمة د. علي حافظ*

إيليا سيرغيفيتش غلازونوف – أكثر الفنانين الروس حباً وشهرة وحضوراً جماهيرياً، وبنفس الوقت، أكثرهم بغضاً في نهاية القرن العشرين وبداية قرننا الحالي.. وكل معرض يقام له عندنا في روسيا أو خارجها يعد حدثاً هاماً!

إنه فنان متعدد المواهب: مُصوّر، غرافيكي، رسّام بورتريه، رسّام نصوص الأدب الروسي الكلاسيكي، معماري،



مصمم ديكور مسرحي وديكور داخلي للأمكنة... منحته منظمة اليونسكو ميدالية ذهبية "على إسهامه في تقدم الثقافة والحضارة العالميتين". وهو فنان الشعب السوفييتي، وعضو الأكاديمية الروسية للفنون وأكاديمية بيتروفسك، وعضو فخري في أكاديميتي مدريد وبرشلونة.. وحائز على جائزة الدولة الروسية، وقد قُلد وساماً "على خدماته من أجل الوطن".. كذلك هو مؤسس ومدير وبروفيسور الأكاديمية الروسية لفنون الرسم والنحت والهندسة المعمارية...

إيليا غلازونوف – فنان تجديدي جريء وكلاسيكي بنفس الوقت.. فنان يمتلك أسرار الحرفية العظيمة لإدراك وتجسيد هرمونية الكون الإلهي.

ما يعجب الجميع أن فنه لا يخضع لتأثير جريان الزمن السريع جداً؛ لأنه متجدد دائماً في إبداعه؛ وتدهشك تلك الطاقة التي لا تنضب داخله من أجل تجسيد رغباته الروحية الجديدة أكثر فأكثر، عاكساً بذلك وعي الشعب الروسي.. إنه فنان ينتمي إلى العالم بأكمله؛ بفضل "استجابته الكونية" الخارقة!

بداية الطريق.. الأعمال المبكرة

ولد إيليا 10 حزيران 1930 في لينينغراد (سان بطرسبورغ حالياً)، في عائلة المؤرخ سيرغيه فيدوروفيتش غلازونوف. أما أمه – أولغا قسطنطينفنا – فقد انحدرت من أصول أرستقراطية عريقة، إذ كان أبو جدها – قسطنطين إيفانوفيتش أرسينيف – عالماً مشهوراً؛ وأحد مربي القيصر الإصلاحي

* دكتوراه في علوم اللغة . صحافة – من جامعة روستوف الحكومية.



التفوق المؤقت للتتار (مجموعة معركة كوليكوفا)، ألوان زيتية على قماش، 104×206 سم. 1980.

ألكسندر الثاني!

يقول إيليا: "ولدت في أكثر مدن العالم جمالاً؛ في عاصمة الإمبراطورية الروسية العظيمة سان بطرسبورغ.. لا أعرف كيف سيكون مصيري لولا أنني لم أكن محاطاً، منذ الطفولة، بالقصور البطرسبورغية الفاخرة؛ ونهر النيفا الذي بدا لي واسعاً بشكل لا ينتهي، وحدائق تسارسكويه سيلو وبافلوفسك وبطرسغوف الممتلئة بالحزن الشاعري".

كان الانطباع الأكثر روعة في طفولة الفنان المستقبلي ناتج عن صالات الإرميتاج المهيبة المكتظة بإبداعات أساطين الفن الأوروبي القدامى، والمتحف الروسي بلوحاته العبقرية التي رسمها أساتذة الفن الروسي: فكتور فاسنيتسوف، فاسيلي سوريكوف، ألكسندر إيفانوف، بافل فيدوتوف، إيليا ريبين، نيقولاي غي...

علقت في ذاكرة الفنان أراضي الريف الروسي التي لا حدود لها، والمروج المنتشرة بالقرب من المدن، حيث كانت عائلة غلازونوف تستأجر – عادة – بيتاً ريفياً في مواسم الصيف.

كتب إيليا غلازونوف في مؤلفه «روسيا المصلوبة: "إن أول انطباع في حياتي الواعية كان عبارة عن قطعة سماء زرقاء خفيفة مزركشة، مع رغوة غيوم ناصعة البياض. والدرب الغارقة في بحر الأقحوان، إذ امتدت هناك – في الأفق البعيد – غابة غامضة، امتلأت بتغريد الطيور وقيظ الصيف.. بدا لي كأن أحدهم قد بث فيّ الحياة قائلاً: "عش!".. ومنذ هذه اللحظة بدأت أعيش!!".

تغيّرت طفولة الفنان المستقبلي تغيراً جذرياً عام 1941 مثل حياة جميع أطفال جيله – عندما مات أبوه وأمه وأقرب أقربائه على مرأى من الصبي ذي الأحد عشر ربيعاً، مع بدء حصار لينينغراد المرعب الجائع البارد.. هذه التراجيديا تعبّر عن الكثير في إبداع غلازونوف، الذي أُنقذ ونقل عبر سطح بحيرة لادوغا المتجمد في آذار 1942، إلى قرية غريبلو التابعة لمحافظة نوفغورود.. يكتب إيليا عن هذه الفترة: "تلك السنوات التي قضيتها في زوايا الأرياف، عند شواطئ البحيرة العظيمة، أصبحت ماثلة في حياتي إلى الأبد؛ كسنوات لفهم حياة القرية الروسية.. لقد قمت، مثل جميع أطفال الفلاحين، بدرس أعشاب الكتان، ورعي الأبقار، وجمع الحطب في الأحراش الكثيفة واللانهائية...".



روسيا الخالدة. ألوان زيتية على قماش، 300×600 سم، 1988.

إذا أنعمت النظر إلى أعمال الفنان (المناظر الطبيعية، اللوحات التاريخية، رسومات الأدب الروسي الكلاسيكي)، فإنك ستدرك من أين ظهر عنده ذلك الحب النابع من القلب، وذلك الفهم العميق لنمط العيش الفلاحي الذي اختفى منذ زمن بعيد.

كتب الفنان في مؤلفه "روسيا المصلوبة": أية روعة رقيقة وضعيفة في الطبيعة الروسية الشمالية! أية موسيقى هادئة، يصعب التعبير عنها، تطفح بصخب أمواج البحيرات الغابية، وحفيف القش، وصمت الأحجار البيضاء... تحف الحقول الذابلة، وتخشخش أشجار البتولا والحور على وقع الريح... اِسند أذنك إلى الأرض، وهي ستحكي لك بنبرة متأثرة عن البيلينا (القصيدة الروسية الملحمية) التي تختزن أسرار العصور، لتخبرك عن الأجيال الماضية، الراقدة تحت حشائش الربيع المتموجة.. تحت أشجار البتولا ذات الجذوع البيضاء، والأضواء الخضراء المشعة حرارة تحت نشيج الريح.

كيف تغرد الطيور في غابات نوفغورود الشمالية! كم هي لانهائية تلك الأحراش الخضراء التي تخترقها البحيرات المعتمة والمسحورة! يبدو أن أليونشكا (بطلة الحكاية الشعبية الروسية "الأخ والأخت") المسكينة قد جلست هنا، منسية تماماً من قبل الجميع، تراودها الأفكار الحزينة والمستكينة.. تُقرع قمم أشجار الصنوبر البعيدة ذات المائة عام كناقوس خطر؛ وعلى الطحالب الخضراء الطرية تتراءى حبات الثمار... تستولي السكينة والهيبة على الأحراش دائماً، لذلك ساد الهدوء عندما دخلتُ إلى حضرة الأحراش الربيعية، كما أدخلُ المعبد، بعد الشهور المضنية التي بدت لي وكأنها سنوات طويلة.. لقد أعادتني اللحظة إلى سنوات الطفولة ما قبل الحرب، لكن لم تكن معي أمي التي – لسبب ما – لم ترجع إليّ بعد ذلك!

الهدوء هو أول شيء أذهلني.. الهدوء وإقفار السماء!!

التف عالم جديد حولي، ليهدئني ويفتح لي جمالياته الأبدية.. كان كل شيء كما قبل الحرب... فقط لا وجود للرجال تقريباً؛ فقد كانوا جميعاً على الجبهة!!".

بعد أن تم اختراق حصار التسعمائة يوم للينينغراد عام 1944، عاد إيليا إلى مدينته الأصلية الخاوية المقفرة، ولكنها الرائعة كما في السابق، ليجتاز بنجاح امتحان المدرسة الفنية

المتوسطة (الثانوية) التابعة لمعهد إيليا ريبين.

سقطت قنبلة على هذه المدرسة أثناء الحرب، وتعطلت التدفئة المركزية، حيث كان البرد شديداً في المشاغل العالية والمدوية بصداها.. هذه المدرسة كانت في الماضي أكاديمية الفنون الإمبراطورية، ودرست فيها، منذ بداية القرن الثامن عشر، أجيال كثيرة من الفنانين الروس العظام. الأعمال المبكرة للفنان، الذي كان حينها تلميذاً في المدرسة الفنية المتوسطة، تدهشك بحرفيتها العالية ونضوجها الإبداعي.

فقد التحق الفنان الشاب، بعد هذه المدرسة، بكلية الفنون في معهد إيليا ريبين. ويمكن الحكم على المستوى المهني لمهاراته الفنية من خلال مشروعه المقدم للامتحان، والذي يمثل رأس عجوز رسمه عن موديل حي وقف أمامه.

من المؤسف أن أغلب أعمال إيليا غلازونوف أثناء دراسته، قد أتلفت. لكن من خلال الأعمال التي بقيت، يمكن أن نرى أية حرفية عالية يمتلك هذا الفنان الشاب، الذي مر عبر المدرسة الواقعية الكلاسيكية.. لذلك ترتفع اليوم – بشكل مقنع – نبرة كلماته هو، مؤسس الأكاديمية الروسية لفنون الرسم والنحت والعمارة، بأن الفنان الذي لم يمر عبر مدرسة الواقعية الراقية سيحكم عليه بالهواية السطحية فقط؛ التي تغيّرها بسرعة متطلبات عصر الموضة!

أدهشت قدرة غلازونوف على العمل ومازالت تدهش.. لقد دخل الفنان المعهد، كما فعل فروبيل في غابر الزمان، وأصبح مثالاً يحتذى في قدرته التي لا تنضب من أجل إنجاز جميع الوظائف المفروضة على الطلاب.. كانت أعماله محط أنظار إيغناتي غرابار وبوريس إيوهانسون، إذ قبله هذا الأخير ليعمل في محترفه.

يقول إيليا ممتناً لأساتذته ومعلميه: «أنا أدين بكل شيء إلى أساتذتي، وإلى نسخ لوحات أساطين الفن في الإرميتاج والمتحف الروسي على الخصوص. لكن الشيء الأهم بالنسبة للفنان هو قدرته على البوح بسر هرمونية العالم الحقيقي!

إنني مقتنع بأن من يدرك علو روح فناني الماضي العظام ومهاراتهم؛ هو فقط القادر على أن يصبح فناناً!

رسمنا، أثناء سنوات الدراسة، عدداً لا يحصى من التماثيل الجصية، ونسخنا لوحات الفنانين الكلاسيكيين، مدركين صعوبة نقل جمال العلاقات والشكل الحقيقي للعالم المحيط بنا".

من المعروف أن إيليا غلازونوف رسام ماهر، وصاحب ألوان تفاعلية، ومعلم تأليف اللوحة متعددة الشخصيات. وهو على قناعة تامة بأن قمة الرسم الفني تكمن في القدرة على تأليف لوحة متعددة الشخصيات، والتي تشبه الرواية في الأدب؛ أو السيمفونية في الموسيقى!!

الشيء الأهم في اللوحة هو الشكل وعمق اللون وتلوينه بالذات.. هذا هو الرسم!

من الجدير التوقف عند كلمات الفنان فاسيلي سوريكوف الذي يعشقه إيليا غلازونوف كثيراً: "يوجد تفاعل ألوان في الصورة – يوجد فنان. لا يوجد تفاعل ألوان في الصورة – لا يوجد فنان!".

يتميز رسم غلازونوف دائماً بموهبة تفاعل الألوان المدهش، ويبرز كل مرة – بشكل جديد – في أعماله المتنوعة كثيراً. النقاد الجادون – عندنا في روسيا وفي الخارج – يميزون دائماً هذه الصفات التي يتصف بها غلازونوف – الرسام والمصور، ومؤلف اللوحات الغرافيكية الأنيقة جداً بألوانها ونبضها...

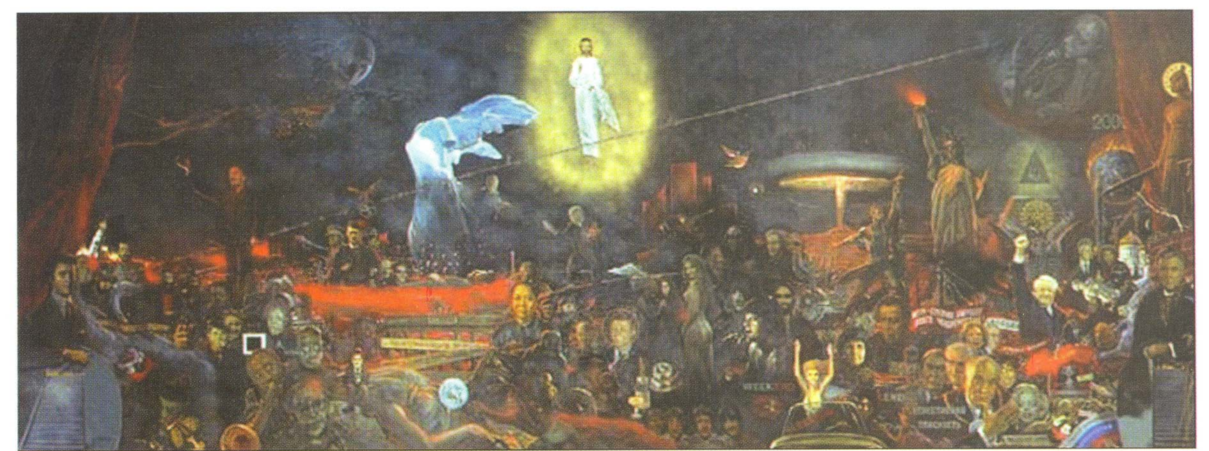
منذ الدراسة استطاع إيليا أن يحل كل صعوبات مفهوم المدرسة، والمدرسة هي الجناح بالنسبة للفنان!

ولهذا حصل على جائزة "غران بري" في مسابقة براغ الدولية، وهو مازال طالباً. وافتتح عام 1957 أول معرض فردي له، ولاقى نجاحاً منقطع النظير؛ حيث كان حضور الشرطة الفرسان ضرورياً من أجل تطبيق النظام وسط آلاف الراغبين بدخول المعرض وحضور المناقشات...

على أية حال تميزت معارض غلارونوف، حتى المقامة في القرن الواحد والعشرين، بحضور كثيف للجمهور؛ ما استدعى وجود الشرطة دائماً لتنظيم الأمور. وهذا أصبح ظاهرة عادية تدل على حب الناس للفنان!

لكن مع ذلك، لم يُقبل إيليا غلازونوف – لسنوات طويلة – عضواً في اتحاد الفنانين.. وهذا كان في حينه يماثل تجريدك من جواز السفر الوطني.. إذاً لم يستطيعوا أن يغفروا له موهبته الجريئة والجسورة؛ التي أحدثت ردة فعل إعجابية عند الجمهور!

سادت في تلك السنوات سياسة إملاء شروط الواقعية الاشتراكية التي لا ريب فيها: الاستعراضات الجماهيرية،



مسرحية القرن العشرين 2 .1999.

التصفيق للقادة، رقصات أعضاء الكولخوز (مزرعة تعاونية اشتراكية) الفرحة... بكلمة واحدة، كما قال الحائز على جائزة نوبل ألبير كامو: " طُلب من الفنان تلك الواقعية التي لم تكن موجودة أبداً ".

كان غلازونوف أول من تجرأ على الوقوف ضد كذب المنكينات (تماثيل لعرض الملابس) الاجتماعية في الفن؛ مع إحساس شاعري صادق، وقدرة على عرض واقعنا الحقيقي في أعماله، وفهمه الخاص للخير والشر...

حتى إنه تم تجاهل إبداع فيدور دوستويفسكي في ذلك الوقت، وعُد من الظلاميين والرجعيين والملكيين... لذلك نجد أن المشاهد قد تقبل – باهتمام خاص – رسومات غلازونوف لروايات «الأخوة كارمازوف»، «المتطفل»، «الليالي البيضاء»، «الشياطين»، «الجريمة والعقاب»، «الأبله»...، وكذلك لوحة «الصباح» التي أحدثت ضجة إعلامية في الغرب؛ وأعمال أخرى من سلسلة لوحاته المتعلقة بمدينة لينينغراد.. هذه اللوحات، التي كانت تعبر عن حقيقة الحياة، انتظرها المشاهدون، ومازالوا ينتظرونها.. المشاهدون الذين تعبوا من الديماغوجيا الاجتماعية في تلك السنوات، واليوم متعبون من الإبداع الطليعي الذي يسمح بكل شيء!

كُتب، أيام الاتحاد السوفييتي، عن هذا الفنان الشاب الذي استحوذ مباشرة على حب الشعب وتمجيده (وحتى يومنا هذا يُكتب عن هذا الفنان الذي أصبح كالمايسترو في سنوات الرشد) الكثير من المقالات والوشايات الحاقدة والكاذبة والحاسدة...

الانطباعات الأجنبية

بدعوة من نجوم السينما الأوربية الكبار: فيديريكو فيليني، لوكينو فيسكونتي، المخرج ميكيلانجيلو أنتونيوني، وأجمل امرأة في عالم السينما جينا لولوبرجيدا، قام إيليا غلازونوف برحلته الأولى إلى إيطاليا عام 1963.. هذه الرحلة كانت حدثاً مهماً في حياة الفنان الإبداعية والمدنية؛ إذ نجح بإقامة معرض له، في روما بغاليري «لا نوفا بيزا»، من اللوحات القليلة التي جلبها معه، ومن تلك التي رسمها هناك في إيطاليا.. حقق الفنان الروسي انتصاراً جديداً هنا، فقد أطلقوا عليه لقب «دوستويفسكي فن الرسم»؛ وصدر أول كتاب عنه في إيطاليا!!

دعي غلازونوف إلى وزارة الثقافة عندما عاد إلى موسكو، والتقى بالوزيرة ي. فورتسوفا، حيث توجه إليها بطلبين اثنين، أثناء الحديث معها:

-رجاها أن تساعده في تنظيم معرض له، لأنه قد مضى على إقامة معرضه الأول أكثر من ست سنوات، والذي أقامه (وهو مازال طالباً) في قاعة القصر المركزي للفن الروسي..

- لم يكن الفنان حينها عضواً في اتحاد الفنانين، ومن الطبيعي، حسب قوانين تلك الفترة، أن لا يملك الحق في حيازة محترف (مرسم)، لذلك طلب من الوزيرة أيضاً مكاناً لا على التعيين!

أعطوه مكاناً مساحته 42 متراً في برج المبنى السابق لصناعات موسيل، في شارع أرباط . أما المعرض فقد عرض

عليه تنظيمه في مبنى «المانيج»، لأنه المكان الاستثماري الوحيد الذي لا يخضع لأوامر اتحاد الفنانين السوفييت. لكن من الطبيعي أن يكون الدخول إلى مثل هذه الأبنية من الباب الخلفي (السري).

ابتهج الفنان كثيراً، إذ علق أكثر من مائة لوحة في هذا المكان الاحتياطي. لكن معرضه أغلق بعد خمسة أيام من افتتاحه، بغض النظر عن أرتال الناس الملتفة حول «المانيج»، والراغبة بزيارة المعرض!

نشر المكتب الحزبي لاتحاد فناني موسكو رسالة مفتوحة في جريدة «موسكو المسائية» مطالباً بإغلاق المعرض؛ لأن «رسومات صاحبه لا تساعد على بناء الشيوعية، وهي مفعمة بالطقوس الكنسية! ».

طُرحت أسئلة خطيرة على بساط البحث والمناقشة: « كيف يفهم غلازونوف مشاركته في بناء الشيوعية؟ أليس من خلال تلك البورتريهات لرجال الدين الروس الأرثوذكس؟! «.. أغلقوا المعرض؛ وإيليا غلازونوف أضحى من جديد في عزلة موحشة!

مضى عام على ذلك الحادث، ليستدعوا الفنان – من جديد – إلى وزارة الخارجية، وذلك لمناقشة دعوة رئيس وزراء الدانمارك الذي توجه شخصياً إلى الأمين العام للحزب الشيوعي السوفييتي نيكيتا خرشوف شخصياً من أجل السماح لإيليا غلازونوف بالسفر إلى كوبنهاغن كي برسم بورتريهاً له ولزوجته.

من الصعب التحدث عن حياة هذا الإنسان المدهش وإبداعاته!

أيام الحرب الفيتنامية، وعندما اشتد القصف الأمريكي، وبدأ الصراع يتأزم في هذه النقطة الساخنة من العالم، وافق إيليا على السفر إلى هناك بدعوة من إحدى الصحف المركزية.. واستطاع الفنان أن يجلب معه إلى موسكو زهاء 140 لوحة من إيحاءات الحرب، رغم القصف وظلام الليالي الباردة والمدن والقرى المهدمة بفعل القنابل الأمريكية.. هذه الرحلة فتحت له طريق القبول في اتحاد الفنانين!

صور التاريخ الروسي

أوافق الفنان على أن جميع أعماله يمكن توزيعها على أربعة مراحل:



دخان أبيض وأسود. ألوان زيتية على قماش. 200×250 سم. 1994.



ديكورات لأوبرا الأمير إيغور2. 1980.



أثناء الدورية. ألوان زيتية على قماش. 55×94 سم 1948.

- المرحلة الأولى: صور التاريخ الروسي البطولي.
- المرحلة الثانية: يوميات الفنان العاطفية، التي تعكس العزلة والحب والآمال لدى إنسان القرن العشرين الذي يعيش في مدينة كبيرة.. فمن اليوم لا يعرف أعماله الفنية التالية: «الحب»، «اثنان»، «الغسق»، «المدينة»..؟!



سوق ديمقراطيتنا. 1999.

– المرحلة الثالثة: معروفة بشكل واسع، وذلك من خلال رسوماته المتعلقة بالأدب الكلاسيكي الروسي.

– المرحلة الرابعة: بورتريهات المعاصرين.

في وقت مضى قال الشاعر ألكسندر بوشكين كلمات تنبوئية: « أقسم بشرفي؛ أنني لا أرغب بتغيير وطني، أو امتلاك تاريخ آخر، غير تاريخ أجدادنا، الذي منحنا إياه الله على هذا الشكل؛ من أجل أي شي على هذه الأرض! « وقال أيضاً: » ليس ممكناً فقط الاعتزاز بمجد أجدادك، بل يجب أن يكون واجباً. وإذ لم تحترم نفسك فهذا يعني عدم اكتراث مخجل منك! «.

يتناهى صدى مواضيع التاريخ الروسي من أفواه الأعمال المقدمة في المعرض الأول لغلازونوف. فمن المعروف عموماً أن تشكيل لوحة ذات شخصيات تاريخية كثيرة يعد مهمة صعبة جداً، وهذا ليس سهل المنال حتى على الفنان الذي بلغ ذروة إبداعه.. إن الرسم التاريخي الحقيقي – هو ما يعكس الوعي التاريخي والديني للفنان!

ترك ملايين المشاهدين لمعارضه شهادات شكرهم وامتنانهم الحماسية للفنان على أنه من خلال لوحاته التاريخية، لا يسمح بأن تنطفئ شمعة الحب تجاه روسيا في قلوب الناس!

توقظ لوحات إيليا غلازونوف التاريخية فينا دائماً حب الوطن، وتهدينا الرجولة كي نجتاز الفتنة الصعبة لحاضرنا.. وستبقى في ذاكرة المشاهد إلى الأبد لوحات الفنان التالية: «الأميران»، «أوليغ وأيغور»، «مدون التواريخ»، «بوريس غودونوف»، «القيصر الصغير ديمتري»...

لا يمكن للمرء أن يتحدث عن الحاضر ما لم يعرف الماضي!

يؤكد غلازونوف في لوحاته وفي كتابة »روسيا المصلوبة« على فهمه الحقيقي للتاريخ الروسي، خلافاً للمزورين الكثيرين له، ولأعدائه المعروفين أحياناً.. كم من الأحاديث والنقاشات أثارتها لوحة واحدة من لوحاته، وهي المكرسة للأمير العظيم ريوريك واخوته!

سبّبت أحداث الماضي غير البعيد لروسيا الألم الشديد في قلب الفنان.. لقد أدهشتني لوحته »مر الشيوعيين«، التي تصور الكاتدرائية الأرثوذكسية الروسية الضخمة المتحولة إلى أنقاض تقريباً، حيث الحفر عبر الجدران البيضاء تنضح، كما لو أنها دم جريح ينزف حتى الموت!

تنامي نبات القرّاص في كل مكان، ومن فوق سطح الكاتدرائية تنمو وتحف وتنحني بالريح أوراق أشجار البتولا الفتية، وحولها وفوقها نشبت معركة قوى الطبيعة...

من الظاهر أن لوحته «الأميران» قد نفذت بتأثيرها المضطرب حتى إلى نفوس أولئك الذين رفضوا إبداع غلازونوف.. هذه اللوحة دخلت في مجموعة غاليري «تريتياكوف «الحكومية، حيث تلتهب الأرض الروسية بالنار، وعلى شاطئ نهر الفولغا المرتفع يقف الأمير وهو يقول لابنه الصغير: «انظر وتذكر.. انتقم من الأعداء!».

المدينة.. يوميات عاطفية

يمكن أن نلمس الفهم الشاعري للإنسان عبر المسيرة الكلية لإبداع الفنان.. الإنسان الذي يشعر نفسه وحيداً، ولا أحد يحتاجه في مدينة القرن العشرين الكبيرة.

إيليا غلازونوف، وهو يصور الحدود المكنونة للانفعالات الحميمة، يمنحنا سعادة إدراكها، كي تدمر عزلتنا... هو يملأ روتين أيام الحياة الرمادية بموسيقى روحه، مثلما هي شخصية الكنّاس الذي يُرى من النافذة واقفاً فوق ثلج الليل الأزرق... وغير مفهوم، إذا كان هذا الشخص رجلاً أم امرأة ملتفة من البرد القارس، وقد توقفت للحظة، وهي ترى على الصقيع ضوءاً منعكساً لسعادة ما - بقعة نور من شجرة رأس السنة، وفوق المدينة نهض فجر جديد.. يبدو أنه هكذا سيكون دائماً!

اليوم يوجد عاملات مصعد في بيوت الصفوة فقط، أما في الماضي فقد كانت هذه ظاهرة عادية: جلست عاملة المصعد داخل المبنى الفاخر، في زقاق كالاشن، حيث عاش إيليا غلازونوف.

يقول الفنان متذكراً: «عندنا في المدخل كانت هناك عاملة مصعد أيضاً، والتي كانت تسأل دائماً: إلى أين ذاهب، ولماذا؟.. الأوقات كانت هكذا! ». حتى إن لوحته «عاملة المصعد» قد أبعدت من معرض غلازونوف الشخصي!

الآن، في أيامنا هذه ، لايدرك الجميع لماذا طلب أعضاء لجنة التحكيم في وزارة ثقافة الاتحاد السوفييتي من الفنان إزالة اسم جريدة «البرافدا» (جريدة الحزب الشيوعي السوفييتي المركزية) من اللوحة، الذين رأوا في هذا توافقاً مع مؤلف ميخائيل بولغاكوف «قلب كلب» الممنوع آنذاك!

حول سؤال عن تاريخ تأليف هذه اللوحة أجاب الفنان: عندما رسمت لوحتي «عاملة المصعد» لم أقرأ بعد للأسف مؤلف «قلب كلب».. كنت ببساطة واقعياً، كما أنا دائماً: جلست عاملة مصعد في مدخل المبنى الذي أقطنه، ووراء ظهرها تراءت صناديق البريد المطلية بلون أزرق، وبرزت من كل واحد منها جريدة «البرافد».. وعندما انتزعت هذه اللوحة من جدران صالة العرض، فهم المسؤولون عن المعرض بشكل رائع سخرية الفنان الفظيعة؛ وذلك حسب مفهوم السخرية لدى الكاتب نيقولاي غوغول!

رسومات متعلقة بالأدب الروسي الكلاسيكي

عندما تقرأ مؤلفات عمالقة الأدب الروسي فيدور دوستويفسكي، ميلنيكوف-بيتشيرسك، ألكسندر بلوك، غونتشاروف، ليسكوف المرسومة من قبل غلازونوف، تندهش دائماً من التجسيد الدقيق الواضح للأبطال الأدبيين.. لقد حالفني الحظ أن أكون موجودة أثناء قدوم المخرج السينمائي المشهور إيفان بيريف إلى مرسم الفنان، لتقديم الشكر له.. هو والممثل الرائع يوري ياكوفليف الذي وقع عليه الاختيار للعب دور الأمير ميشكين في فيلم «الأبله»، بعد أن تعبوا من البحث عن هذه الشخصية المعقدة والروحانية، التي يمثلها بطل رواية فيدور دوستويفسكي.. رغم أنهم صادفوا في متحف دوستويفسكي لوحة من ثلاثة أجزاء للفنانة الشابة ذات الـ 26 ربيعاً ناستاسيا فيليبوفنا أطلق عليها اسم «الأميران ميشكين وروغوجين»، إلا أنهم نسخوا شخصية الأمير ميشكين من لوحة غلازونوف!

بقي في ذاكرتي، أنا التي عرفت الفنان وقتاً طويلاً، كيف افتخر عمال المطبعة، حيث طبعت الأعمال المكرسة لإبداع الفنان، وأخذوا إلى بيوتهم عينات من نسخ لوحاته.. إن المشاهد يحب - على الخصوص - لوحة «الحسناء الروسية» المشهورة، واللوحات النسائية المستمدة من إبداعات الكتاب الروس الكبار.

من لا يعرف اليوم نساء غلازونوف الساحرات المجهولات، والغامضات على طريقة الشاعر ألكسندر بلوك، إذ تعيش فيهن أسرار مدينة سان بطرسبورغ الإمبراطورية العظيمة، المحبوبة جداً من قبل الفنان؟!

إنها لمدهشة حقاً تلك الكيفية التي استطاع فيها الفنان أن يجسد الشخصيات الأدبية المختلفة جداً من الناحية السيكولوجية في جميع تنويعاتها النابعة من عمق الحياة الروسية التاريخية؛ وبشكل يتناسب مع مقصد الكاتب نفسه؟!

البورتريهات

حدث أن سمعت كثيراً من الفنان أن كل إنسان ممتع جذّاب للبورتريه.. والأهم هنا هو الإحساس بموسيقى روح الإنسان، وبعالمه الداخلي..، وإظهار هذا في تشابه متناه الدقة.. إذا لم يشبه البورتريه صاحبه فهذا ليس بورتريهاً!

يقر إيليا غلازونوف بأن للواقعية الراقية الحقيقية الأصلية عدوان لدودان:

- الطبيعية على الطريقة التصويرية المهنية.
- التصرف الحر (الإرادية) التصويرية الطليعية.

نحن نستطيع الافتخار بأنه حتى في الماضي كان قياصرتنا يستدعون رسامون أجانب كي يرسموا صوراً لهم.. أما الآن فإن الوحيد الذي يدعى للرسم، من قبل الملوك والرؤساء ونجوم السينما، هو رسامنا إيليا غلازونوف!

اقتنع الكثيرون بأن هذا يحدث لأن إيليا غلازونوف يعد واحداً من أفضل رسامي البورتريه في العالم؛ إذ إنه يمتلك مهارة حرفية خاصة تساعده على إنجاز مهمته بأفضل طريقة. لكن إذا تحدثنا عن المهارة في تصوير الناس ليس المعاصرين فقط، بل في تصوير الشخصيات التاريخية، فإنه ينبغي التذكير بحجم الأشياء الجديدة الكثيرة – غير المنتظرة تماماً – الداخلة في تركيبة لوحاته العظيمة.

تاريخ الفن لا يعرف مثل هذه الأمثلة، عندما ينعكس في لوحة واحدة تاريخ الشعب – من بدايات ظهوره وحتى أيامنا هذه – كما في لوحة »روسيا الخالدة«؛ التي تعد مثالاً حياً على هذا.

بقي في ذاكرتي إلى الأبد حديث أحد الصحفيين المعروفين، وهو يعرض صورة لجنودنا الروس أيام الحرب الأفغانية، الذين ألصقوا على صندوق الرصاص ملصقاً، مرسوماً عليه لوحة «روسيا الخالدة»!.

«سأل الصحفي الجندي مهتماً: لم علقت هذه اللوحة هنا؟

أجاب الجندي الشاب: إنها تساعدنا على فهم من نحن وإلى أين نسير.. تساعدنا من أجل الدفاع عن الوطن».

غلازونوف مصمم ديكور مسرحي وداخلي

عندما دعي إيليا غلازونوف إلى متحف الأصوات الواقع في برلين الشرقية بجمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة، اقترب منه شخص صغير الحجم تبدو عليه علامات الاحترام، والذي – كما اتضح – كان السيد بيشنير مدير مدينة الأوبرا!

تحدث غلازونوف بعد عودته مع زوجته – نينا ألكسندروفنا فينوغرادوفا بينوا – من برلين: » الوضع كان كما في فيلم هوليودي؛ فقد اقترب مني شخص وقال: أية أوبرا روسية تستطيع أن تصمم لها ديكوراً في مدينتنا الأوبرالية المشهورة؟ لقد تجولت في معرضك، وفهمت من خلال عدة أعمال، أنك تستطيع العمل كمصمم ديكور مسرحي!

تذكرت أثناء ذلك أنني في طفولتي حلمت بأن أصبح مصمم ديكور مسرحي، وذلك بعد زيارتي لمسرح الكمسمول اللينيني، حيث عُرضت مسرحية عن سوفوروف قبل الحرب...».

تابع غلازونوف: » أجبت دون أن أفكر – ولو للحظة – أريد أن أصمم ديكور مسرحية »بوريس غودونوف«. صعّر بشينير وجهه: عرضت عندنا هذه المسرحية للمرة الأولى، ولم تكن ناجحة تماماً.

أجبت ملتفتاً إلى زوجتي: حينها مسرحية الأمير إيغور «...

يضيف إيليا: «وقعوا معي عقداً، وبدأ العمل على وضع الديكور... استمر العمل طويلاً، وأثارت المسرحية ضجة، ما دفع إلى حضورها مشاهدين كثر من أوروبا الغربية ».

قام بيشنير بدعوة المخرج بوريس بوكروفسكي لإخراج هذا العمل الموسيقي الكلاسيكي الروسي الكبير – مستمعاً لنصيحة إيليا غلازونوف. أما نينا ألكسندروفنا فأصبحت مصممة لأزياء أوبرا »إيغور«.

المسرحية التالية في برلين، والتي صمم ديكورها غلازونوف، كانت أوبرا بيوتر تشايكوفسكي »سيدة البستوني«، التي سجلت انتصاراً جديداً للثقافة الروسية العظيمة!

استند – إيليا وزوجته – في أعمالهما المسرحية إلى عالم الفن المحبوب إليهما، والذي شكل عهداً جديداً في الثقافة الموسيقية العالمية.

يقول إيليا غلازونوف: «الشيء الأهم بالنسبة لي كفنان – مخرج، هو الإحساس بالديكور وتقديمه بشكل واقعي على الخشبة، وذلك من خلال اندماج روح مؤلفي الحوارية الأوبرالية والموسيقى. أنا أكره ما يسمى (القراءة الحديثة للأعمال الكلاسيكية)، والتي هدمت الآن «مسرح البلشوي» (المسرح الكبير) – مصدر فخرنا الوطني!

كتب بوشكين في حينه: لا أحب عندما يقوم دهّان على مرأى مني بتلطيخ (بتلوين) مادونا رافائيل!

لذلك وجهت بوصلة الطريق في عملنا المسرحي نجومنا التالية: غولوفين، بينوا، كوروفين، فاسنيتسوف، ريريخ...

لقد فهمت شيئاً واحداً، وهو أن الوظيفة الأساسية لمصمم الديكور المسرحي، لا تنحصر في التشكيل الديكوري المتشابه للأوبرا فحسب، بل في سحر الضوء وإخراجه.. لهذا بالذات أصبح إقامة المواسم الفنية الروسية في باريس بمسرح شاتل ميلاداً جديداً، بعد أن أبرزت روسيا للعالم الكلمة الجديدة لوحدة المضمون والموسيقى والباليه وعمل الفنانين العظام... ومن الصعب اليوم تصور مثل هذه المعجزة في زمن انهيار التقاليد العظيمة للثقافة الروسية...».

أعاد غلازونوف بعث تلك التقاليد، والتي معها » نناضل ليس من أجل الحياة، بل من أجل الموت! « - حسب تعليق أحد الفنانين المسرحيين الموسكوبيين!

أقام الفنان، منذ ذلك الوقت، الكثير من المعارض في روسيا وخارجها، حتى راح الأصدقاء يطلقون عليه ممازحين »المتنقل«!

يقول الفنان إيليا غلازونوف: » أنا أدين بكل شيء إلى أصدقائي وزوار معارضي الذين شغلوا أماكنهم في الطوابير منذ الصباح الباكر، كي يدخلوا ويروا لوحاتي. بينما راح أعدائي يقرضون أظافرهم غيظاً، أما أعضاء الحكومة فشرفوني - أحياناً - بحضور معارضي الصاخبة، لكن حتى يومنا هذا - عملياً - لم أحصل على الدعم الحكومي ولا على طلبات لأعمالي.. وجميع أعمالي، ماعدا رسومات الأدب الروسي الكلاسيكي وعدد من البورتريهات، كانت نتيجة اختراقاتي الإبداعية.

لكن من أجل أن يكون كلامي دقيقاً، فقد كان هناك طلبان حكوميان من أجل تصميم الديكور الداخلي لسفارتنا في مدريد. كذلك قضيت أربع سنوات في تصميم الديكورات الداخلية لصالات الكرملين الجديدة في موسكو... وهكذا صممت الديكور الداخلي للمبنى الرابع عشر من الكرملين كاملاً، وأجزاء من المبنى الذي بناه كازاكوف في حينه. لكن عملي الأهم في الكرملين كان تصميم الديكور الداخلي الجديد



فيدور دوستويفسكي. ألوان زيتية على قماش 100×175 سم. 1992.



قابيل وهابيل. 80×120 سم. 1963.



جينا لولوبريجيدا، (مقطع) ألوان زيتية على قماش، 70×110 سم. 1963.



في روسيا، ألوان زيتية على قماش، 80×210. 1999.

في قصر الكرملين الكبير!

«اللوحة التي لن يرها الروس أبداً...»

كانت لوحة «مسرحية القرن العشرين» قنبلة فجرت أوساط الرأي العام؛ حيث كتبت جريدة Oggu الإيطالية عام 1977عنها: «اللوحة التي لن يراها الروس أبداً».. ونحن بالفعل لم نرها إلا في العام 1991، وذلك حين عرضت في دار «الشباب »الواقعة في شارع كومسومولسكي بموسكو.

تعلّق مصير غلازونوف على شعرة، عندما قررت السلطات طرده من الاتحاد السوفييتي كالروائي ألكسندر سولجينتسين!

قالوا إنه أثناء مناقشة مصير الفنان كان صوت الزعيم الإيديولوجي السوفييتي ميخائيل سوسلوف الأهم هو الحاسم، إذا قال: « لا تولدوا المنشقين! ».

تقرّر إرسال غلازنوف إلى التايغا، إلى مشروع بناء الخط الحديدي بايكال – أمور، الممتد من شرق سيبريا وحتى الشرق الأقصى، حيث قضى هناك شهرين، ورسم عدداً كبيراً من اللوحات، عكست ظروف الحياة القاسية للبنائين والشخصيات الساطعة للعمال البسيطين!

تجدّد النضال؛ ومن جديد أعمال جديدة.. انتظرها وينتظرها شعبنا المتعطش للفن الحقيقي!

الفنان، كما كنا نحن جميعاً، كان شاهد عيان على استمرار مسرحية يوم الحساب (القيامة) ما بعد زمن الاتحاد السوفييتي؛ إذ اختفت من الوجود البيروسترويكا، التي أحدثت ضجة عارمة؛ وذلك عندما وقع ثلاثة من الشيوعيين السابقين الذين أصبحوا ديموقراطيين، في غابة بيلوفيجسك الكثيفة، على اتفاقية مهلكة جداً لدولتنا العظمى: «كل واحد يأخذ قدر ما يستطيع من الاستقلال! ».

أصبح العلم الأمريكي يرفرف منتصراً فوق العالم؛ كأنه علم الدولة العظمى الوحيدة!

وكما هو دائماً صاخب في عمله، وجريء للغاية في تحديد قيمتي الخير والشر السائدتين في الكون، قرّر إيليا غلازونوف متابعة «مسرحية القرن العشرين» المتوقفة منذ عهد بريجنيف، فقد وجد تأليفاً جديداً للوحة دون أن يغير شيئاً في لوحته الأولى، والتي رسمها عام 1977، إذ صوّر الفنان نفسه في الأربعين من عمره، كما لو أنه يزيح ستارة المسرحية من أجل أن يرينا، نحن المشاهدين، كابوس القرن العشرين.. في اللوحة الجديدة التي أطلق عليها «مسرحية القرن العشرين 2»، والتي انتهى من رسمها عام 1999، يقفل الفنان اللوحة برسم شخصي له، يعود إلى أعوام متأخرة.. ليس عبثاً أن يلقي بروفيسور الجامعة الكاثوليكية محاضرات جدية عن معنى ومضمون هذه اللوحة العظيمة للفنان الروسي!

الزمن يمضي مسرعاً، وكذلك التغييرات الديمقراطية في البلد. واللوحة الضخمة «مسرحية القرن العشرين 2»

تبدو وكأنها تصرخ طاعنة إيانا بالألم!

أية شخصيات غير متوقعة! أية مهارة حقيقية في حرفية التنفيذ والتعبير عن معاني اللوحة!!

يكتبون ويقولون عن غلازونوف أشياء مختلفة.. أحياناً أتذكر كلمات مكسيم غوركي غير المحبب لغلازونوف: كلما كان الجدار أعلى، كانت الريح أكثر قدرة على كنس القمامة والأوساخ عند قاعدته!

أثناء زيارتي الأخيرة لمرسم غلازونوف وجدت من جديد كثيراً من اللوحات الجديدة.. تساءلت متى استطاع عمل كل هذا؟ وأية أعمال مختلفة هذه، ليس فقط من حيث المحتوى، بل من حيث طريقة تأليف اللوحة؟

كم من السنوات وأنا أعرفه.. ويوماً بعد يوم يبدو لي أنه ليس واحداً؛ بل عدداً لا يحصى من الفنانين المختلفين وغير المتوقعين!!.

لا أعرف لماذا تذكرت كلمات أحد تلامذة غلازونوف الذي أصبح ناضجاً ومعروفاً: " إن الذي يدهشني في معلمي هو رسمه يبقى شاباً ولا يشيخ أبداً.. كم من القوة فيه، ومن الطاقة التي لا حدود لها!! ".

الخاتمة...

لا يدهشك مدى موهبة غلازونوف المتنوعة فحسب، بل موقفه الاجتماعي.. إنه مؤسس النادي الوطني «الوطن»، وأحد المبادرين والمنظمين لجمعية عموم روسيا للحفاظ على آثار الثقافة والفن المعماري،

والمحاولين إعادة إعمار القصر المشهور في تسارتسينو على أساس مشروع فاسيلي باجينوف، حيث يقع اليوم المتحف- المحمية الحكومي التاريخي والمعماري «تسارتسينو»...

إنه ينظر بشكل دقيق وخاص، مع الحب والصرامة، إلى تربية الفنانين الشباب، الذين يرى فيهم مستقبل الفن الروسي.

تلاميذ غلازونوف يعملون حالياً في أماكن مختلفة من العالم: لوس أنجلس، روما، فينسيا، نيويورك... أما أكثرهم إخلاصاً وثباتاً، والذين لم يتحطموا نتيجة إعصار القرن الواحد العشرين، فمستمرون في عملهم الإبداعي، ويدرّسون كذلك في الأكاديمية، وهم معروفون بشكل واسع عندنا وفي الخارج!

عندما انظر إلى لوحته «الدرج»، والتي رسمها غلازونوف في فترة تشكله كرسّام، ونضاله من أجل حقه أن يكون فناناً، وتسمى بورتريهاً شخصياً، تمر أمامي المراحل الصعبة لحياته، لأشعر بفضاء واسع، ودرجات باردة ممتلئة بالثلج ترتفع نحو الأعلى، وعبرها يصعد شخص وحيد يسير عكس الريح بإرادة لا تلين.. صعوداً عسيراً وقاسياً!

لكني مؤمنة بأن إيليا غلازونوف المحبوب جداً من قبل الكثيرين لن يغير نفسه، ولن تكون هناك قوة تستطيع أن توقف هذا الإنسان العظيم – الفنان والمواطن – في طريقه الصعب!

قام إيليا غلازونوف، على تخوم القرن الواحد والعشرين، بإجراء جرد لنتائج أيام الديموقراطية الجديدة التي حلت محل النظام الشيوعي.. هذه اللوحة سميت بـ «سوق ديمقراطيتنا»، وكان قد عرضها في كل من مدينتي موسكو وسان بطرسبورغ بين عامي 2000 – 2001، حيث لاقت نجاحاً منقطع النظير، لاسيّما عند جيل الشباب.. يجيب غلازونوف على الأسئلة الموجعة لزمان قيامتنا، بخاصية الصدق القاسي التي يتصف بها دائماً!

اللوحة جميلة من حيث اللون، كما العادة دائماً، ومكتظة بواقعية الرموز الحياتية لزماننا.. لاحظ الكثيرون جزءاً على هذه اللوحة الضخمة يحمل معان تنبوئية: كأن الطائرة تصطدم بناطحة السحاب الأمريكية، كما حدث هذا في 11 أيلول 2001 في نيويورك، في حين أن اللوحة قد رسمت عام 2000، أي قبل عام من الحوادث التراجيدية التي هزت العالم!

لا يمكن نسيان شكل الأم – الوطن التي غزا الشيب رأسها، في اللوحة، وهي تطلب صدقة!

هذه اللوحة – وثيقة فظيعة لفهم حياتنا؛ ويمكن كتابة بحث خاص عنها... كم من الألم الحاد، ومن الحقيقة القاسية عن زماننا ودولتنا العظيمة التي أضعناها! هذه اللوحة هي أكثر اللوحات تراجيدية وواقعية في عالم الفن بداية القرن العشرين! سيدخل إبداع إيليا غلازونوف تاريخ الفن العالمي إلى الأبد، وستبقى أعماله أجراساً تدق في الليل لتجمع الناس وتدعوهم من أجل الصلاة لله ولروسيا.. شكراً له على فنه!!.

* * *

■ ترجمة بتصرف لكتاب «إيليا غلازونوف» من تأليف الباحثة إينا إيفانوفنا بيريزينا والصادر في موسكو 2003 عن دار المدينة البيضاء

الفنان منير الشعراني..

اشتهاء الأبيض سواد الحبر !!..

غازي عانا*

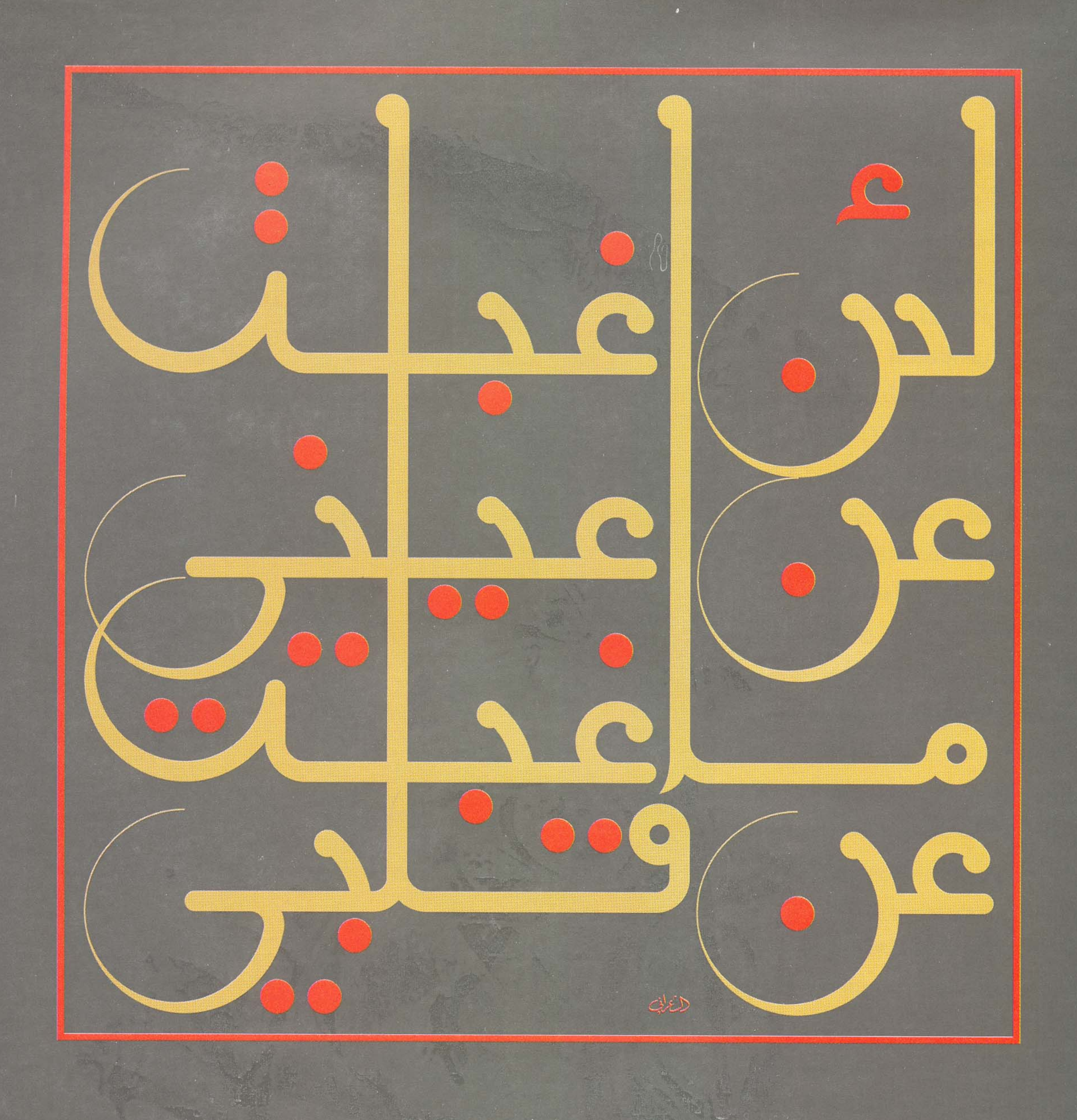
منير الشعراني .. مجوّد بارع للخط العربي، يصوغ بإتقان ملفت تكوينات مدهشة لمجموعة من الكلمات تؤلّف مع بعضها عمارة أنيقة، لبيتٍ من الشعر، أو حكمة، أو قولٍ مأثور.. لينهض التكوين من اشتهاء الأبيض سواد الحبر، معلناً ولادة اللوحة التي يَجمع فيها بامتياز بين رشاقة وجمالية تجريد الحروف وبين دلالاتها، من مبدأ " كلّ فنٍ لا يفيد عِلْماً لا يُعوّل عليه ".

إذن لخطوط " الشعراني " نبرة مميّزٌ صوتها، ورَجْعُ صدى موسيقى تراثية تتردّد في المكان، من أنين القصب على سطح الورق، إنها الإيقاعات المحسوبة لتوضّع الحروف بدقّة ورهافة وحسّاسية شديدة، حتى تشعرنا من روحانية مقاماتها الصوفية بالدفء والحميمية المفعمة بترف أجواء الشرق، وقدسية فضاءاته المنعكسة من تلك المربعات المسكونة بالعشق.

بهاء الحرف

منيرٌ.. الفنان، المصمّم، والخطّاط الذي يرسم حروف الكلمة، بأناقة ظهورها، وكياسة قوامها، أو حسن المجاورة، من تناغم مقاماتها،

*نحات، وصحفي، ومتابع للفنون التشكيلية.



لئن غبت عن عيني ما غبت عن قلبي.

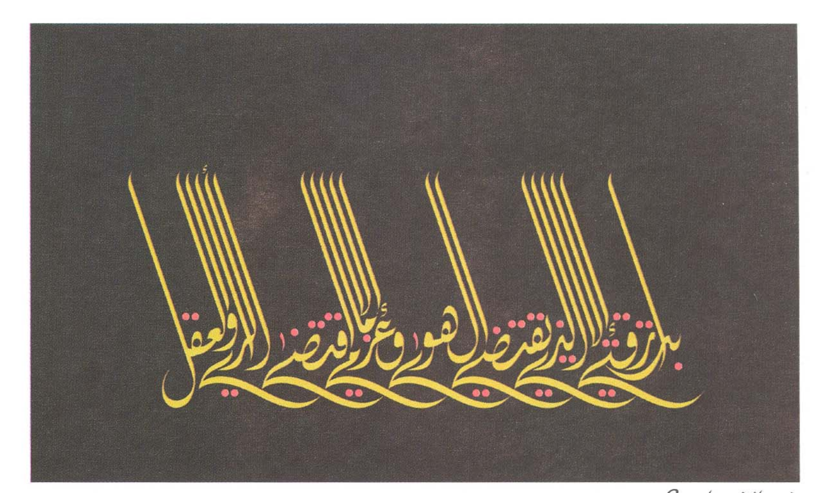
امتشاقها باستقامة الألِف، وغنج التفاف الواو، أو استلقاء السين براحة على السطر، وغيرها من أوضاع الحروف المتباينة في شكل استقرارها أو نمط ارتكازها، معلنة في كلّ مرّة جملة تشكيلية أكثر اشتهاءً للبصر من سابقاتها، مستحوذة في وقتها على ذروة متعة العين والدهشة التي لم تغادرها بعد، حتى تداخلت تلك المربعات من بديع حسنها في خيال المتلقي الذي بات أعجز عن التمييز بين أفضلها من حيث الحضور في هذا الفضاء البهيّ.

لقد ساهم الفنان منير الشعراني بغيرية على إخراج الخط العربي من

مطبِّ الموروث المحفوظ وقوالبه الجاهزة، إلى فضاءات أرحب من التجدّد والتجديد تجعله فنّاً منافساً، وحاضراً بحيويته وتألّقه في زمن العولمة التي تحاول أن تلغي في تماهيها أهمّ الخصائص والسمات الحضارية التي يمكن أن تميّز ثقافة شعبٍ أو حتى أمّةٍ بكاملها، ضمن هذا الفهم الدقيق لمحاولات الإلغاء والإهمال التي يتعرّض لها هذا الفن العريق، حتى من داخل الجسم العربي، بسياقه الحضاري والديني والمعرفي، فقد صمّم الفنان الشعراني عدّة أنماط جديدة من الخط، مضيفاً إلى ما هو متعارف عليه من احتمالات التجويد والقيافة والتأليف أبعاداً جديدة، كفن مستقلٍ ومتحرّرٍ من نمطية الشكل التقليدي له، و محافظاً في نفس الوقت على نبض الحرف وروحانيته، من غير خلل ولا انزياح عن فهم خصوصية العربية وحاجاتها كلغة، بالإضافة إلى إيقاعاته الموسيقية والتي مع غيرها شكّلت مجموعة المقوّمات والروائز التي ربما كانت وراء استمراريته عبر مراحل تطوّره المختلفة، والتي صادف آخرها نهاية العصر المملوكي، باستقرار شكله على ما هو اليوم من حيوية وحسن ارتقاء .

إحكام في تنظيم السطح

وكأن الشعراني قبل تخرّجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق، قد حسم أمره بتبنّي الخط العربي مشروعه الثقافي وقضيته الأساسية، كهمّ تشكيلي طالما نذر نفسه وخياله وكلّ وقته واهتمامه لهذا الخط كفن أولاً، مختاراً



منير الشعراوي 2.



في الشام .مرآة روحي منير الشعراوي.

الزخرفة كاختصاص وعمل في مجالات التصميم ليغني تجربته و يحقّق من خلالها ولو إضافة بسيطة، باتجاه المحافظة على هذا الإرث الحضاري العظيم، والسعي دائماً لتطويره باتجاه آفاق أكثر رحابة وحرية .

يقول الفنان الياس الزيّات في إبداعات منير الشعراني :(.. إحكام في تنظيم السطح، وفي تناسب عناصره، فكل عنصر بمفرده دعامة للكلّ، والكلّ عمارة فاضلة تنتصب بفخر في حلّتها الأنيقة، فإذا ما وقفتَ أنتَ راغباً إليها باحتْ إليك، والبوحُ يأخذ بمجامع السرّ، والسرُّ يتخلّلك كالخمر الجيدةِ، وكالنغم السحري يغلّفك).

هو في كلّ أعماله الفنية كان يولي دائماً أهميةً شديدة لإيجاد المعادلة الأكثر توافقاً وتوازناً بين المغنى والمعنى في الجملة المختارة للصياغة والتأليف، فيناغم عادة بين شكل الحرف والتكوين المناسب له، كالدائرة مثلاً، والمثلّث أو المعين، لتملأ الحروف المتتالية والمشغولة بمنتهى الكياسة والرشاقة تلك المساحات الهندسية المحجوزة لها بكلّ إتقان ورهافة، هذا إضافة إلى بعض الاشتغال على جزء في أعلى المشهد بصياغات دقيقة لمجموعة من الخطوط التي غالبا ما يخالف شكلها نوع الحرف الأساسي في صلب العمل، لتُحدث بعض المفارقة والحركة التي يمكن أن تخفّف من شدة السكون لذي يغلّف فضاء اللوحة من خصوصية ضوعها، وأحياناً من قدسية المعنى تضمّن في القول أو الحكمة وغيرها العبارات المنتقاة بعناية، لتفيد



كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة.

بالنتيجة من معناها ومغناها، فتُمْتِعُ البصرَ وترضي البصيرةَ في آن، محقّقاً لمتلقّيه ذروة الدهشة والإفادة، ومن غير إسراف في التزيين باللون إنْ بالنسبة للحروف أو خلفيتها التي غالباً ما يضمّنها مخطوطات متدرّجة في صغر حروفها ودرجة أسود أحبارها التي تصل إلى الرمادي الفاتح على نهاياتها الدقيقة العصيّة أحياناً على القراءة في أعلى المشهد، والتي لم تعد هنا غاية أكثر من تناغمها في الفضاء أو الفراغ المحسوب بدقّة، بحيث يشكّل في أي منها جزءاً أساسياً من أصل العمل ومضيفاً الحيوية إلى ارتكاز التكوين، والفراغ هنا يعوّض عن تلوّين مربّعاته بتجويد وجودة تراكب حروفها وتناسقها مع بعضها على ما يضمّها من أبيض أو أسود أو تدرّجات الأصفر أو الرمادي الفاتح.. وغيرها من ألوان السطح الحامل لتلك التأليفات البديعة من تجاور إيقاعات الحروف وصياغاتها في جمل مفيدة وممتعة في آن .

" في الشام مرآة روحي "

على مدى عصور وأحقاب مختلفة عشرات الأسماء الكبيرة التي حفظت لهذا الفن خصوصيته، وعودة منير الشعراني إلى دمشق المحتفية



بإعلانها عاصمة للثقافة العربية العام الماضي، يعيد للمخلصين من أبنائها بعض الأمل باستمرار تدفّق الحيوية والحياة إلى هذا الفن، والذي يشكّل بلا منازع أحد أهم خصائص الثقافة البصرية والمعرفية للأمّة، حتى يكاد يبقى اليوم الوحيد من مقوّماتها القابل للحياة، لقد تمكّن هذا الفنان المجتهد المحافظ والمجدّد لأشكال وأنواع الخط أن يجمع بصياغتها المبتكرة بين قيم الأصالة والمعاصرة، أي بين حرفية أستاذه الخطّاط الكبير بدوي الديراني قبل ثلاثة عقود من اليوم، وأشكال الحداثة المنفتحة على كلّ جهات الأرض اليوم، من خلال هيئات حروفه المبتكرة والجديدة من الخط، المنافسة لأشدِّ المفردات والرموز انحيازاً للتجريد، وفنون ما بعد الحداثة، من حيوية ونشوة حضورها أو احتمالات تحقّقها، إن في مربعات اللوحة الحامل، أو عبر مجسّمات ناهضة في الفضاء نحتاً بديعاً، أو من خلال وسائل التعبير المختلفة الأكثر تعقيداً (كالتشكيل بالضوء، أو بالمعدن في الفراغ بأحجام كبيرة .. إلى ما هنالك من أشكال التعبير المتطوّرة) .

وهنا، لابدّ قبل مغادرة تلك المربعات الآسرة من الجمال والعذوبة، من توجيه صادق التحية إلى هذا الفنان المخلص الذي نذر كلّ وقته وجهده وعقله لإعادة الهيبة والتقدير لفنِّ الخط العربي الذي أهملناه حتى كدنا نفقد الأمل بإعادة إحيائه كفن يمكن أن يصمد في وجه كلّ الحملات المغرضة التي ما زال يتعرّض لها في

كل مناسبة وغير مناسبة، حتى جاء هذا معرضه الأحدث في(غاليري أيام) العام الماضي احتفاءً بخطوط الشعراني، ليضيف عن غير قصد حدثاً تشكيلياً استثنائياً إلى الاحتفال بدمشق عاصمة للثقافة العربية 2008 .

شكّ باليقين ..

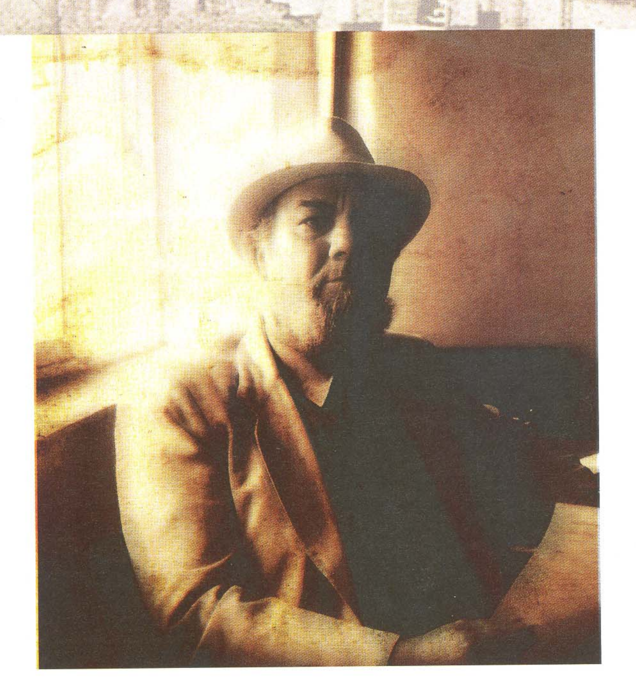
إن التأمّل في أيّ من تلك اللوحات تؤكّد من غير ريب، بأنها عمل مهندس، و معماري، ونحّات في آن، وهو المصمّمُ المعروفُ عنه إتقانه وتأنّيه في التنفيذ لدرجة الشكّ باليقين .؟!. من مستوى الأداء المبهر، أو الأناقة في حضور تلك المربّعات التي تضمّ بامتياز خيرَ الكلام بأجود الخطوط، وهو المنمّقُ من غير مبالغة في الزخرفة، رأفة بجمالية وقيافة الحروف المسبوكة بحسّ الصائغ الماهر والمحبّ لصنعته، حتى يتفوّق فيها أحياناً التكوين على الدلالة، من انسجام الفنان المبدع وتحليقه بخيال يصل إلى مشارف الحلم، حيث تتعثّر أحياناً القراءة على المشاهد من رشاقة التكوين، وحرج ارتكاز الحروف خدمة للتوازن، من غير تكلّف أو مبالغة في التزيين الذي قد يُفقد المتلقي بعض التركيز في متابعة تفاصيل المشهد المشغول بكلّ عناية وغيرية ونشوة ... وحب .

إنه الشعراني .. الذي يسحرنا بأنامله التي تفوقت في العزف على شغاف القلب، لتخطّ قصيدة من الوجد تنساب حروفها عذوبة، بل عروبة تؤكّد أصالة النسب.

* * *

منير الشعراني في محطات

- من مواليد 1952 سورية .
تتلمذ على يد الخطّاط الكبير بدوي الديراني .
- خريج كلية الفنون الجميلة.جامعة دمشق 1977 .
- عمل خطّاطاً منذ عام 1967، ومصمّماً فنياً للكتب والمطبوعات منذ العام 1976.
- معدّ ومشرف على فعاليات الخط العربي في " دمشق عاصمة للثقافة العربية 2008 ".
- صمّم عدة خطوط جديدة .
- له كرّاسات لتعليم خطوط الرقعة، النسخ،التعليق،الفارسي،الديواني، الثلث والكوفي(دار أليف، تونس) 1988 .
- له كتابات في الخط العربي، والنقد الفني، والفن العربي / الإسلامي .
- شارك كمستشار فني في أعمال الموسوعة العربية ، وكتب مداخل الخط العربي وأعلامه فيها .
- صدر مجموعة كتب مصوّرة لأعماله مع دراسات عن تجربته لمجموعة من الفنانين والنقّاد باللغتين العربية والفرنسية.
معرض للملصقات الجدارية.سورية 1977 .
- شارك في عدد من المعارض الجماعية والندوات والمؤتمرات العربية والدولية حول الخط العربي والحرف الطباعي العربي .
- تمّ تكريمه في عدد من المحافل الفنية العربية .
- فاز بجائزة التحديث في ملتقى الشارقة الدولي الأول للخط العربي 2004 .
- مقتنيات متحفية وخاصة من أعماله في كلّ من :(الأردن، لبنان، مصر، الجزائر، المغرب، البحرين، الإمارات العربية، الكويت، سويسرا، فرنسا، ألمانيا، بلجيكا، إيطاليا، هولندا، يوغسلافيا، ماليزيا، قطر، إسبانيا، الهند، كندا، أمريكا، بريطانيا) ، بالإضافة إلى سوريا .
- أقام عدداً من المعارض الهامة والنوعية في عدد من العواصم والمتاحف العالمية :(القاهرة، تونس، أبو ظبي، عمّان، زيورخ، برلين، البحرين، دبي، أمريكا، بريطانيا، فرنسا،) بالإضافة إلى كلّ من دمشق وحلب .



الحفّار..

علي الخالد.. بين الأبيض والأسود !..

إعداد: سوزانا جمعة*

يمتلك الفنان الحفّار (علي سليم الخالد) تجربة هامة وطويلة وغنية، في مجال فن الحفر، فهو أستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق، ومن الناشطين بمشاركاتهم في الفعاليات التشكيليّة، السوريّة، والعربيّة، والدوليّة.

لذا .. كان من المهم أن نعود إلى مراحل تشكله، وإلى متابعة تطوراته التشكيليّة.

عن فنه:

بدأ الفنان علي الخالد ممارسة الفن منذ كان يافعاً عندما كان يدرس في المرحلة الإعداديّة والثانويّة حيث نرى أعمال هذه المرحلة كمحاولات في التصوير الزيتي والمائي، للحصول على التكوين والموضوع المثالي بلمسة سرياليّة من خلال خياله الواسع الذي بدأ ينطلق ويترجم لفن هذه المرحلة، فمن إلقاء نظرة على اللوحات التالية سنلاحظ في اللوحة رقم (1) أن الفنان الصغير وضع أفقاً بعيداً للوحته بحيث يكاد يندمج مع السماء وبعثر الأوراق بطريقة خارجة عن المألوف واستعمل اللون الأحمر الذي يعطي شعوراً بالثورة بالإضافة للرياح العاتية، إن هذه التركيبة تدل على شخص ذو تفكير مميز.

وفي العمل رقم (2) محاولة لخلق وتركيب كائن جديد يوجد فقط في مخيلة علي سليم خالد وهذه لمسة لطيفة ومحاولة لافتة بالنسبة لفتى في هذا العمر.

أما العمل رقم (3) ففيه نلاحظ أنه بدأ يمرن نفسه على توازن التكوين وإعطاء التحجيم لهذا المَعلم الأثري المرسوم والبيئة المحيطة به.

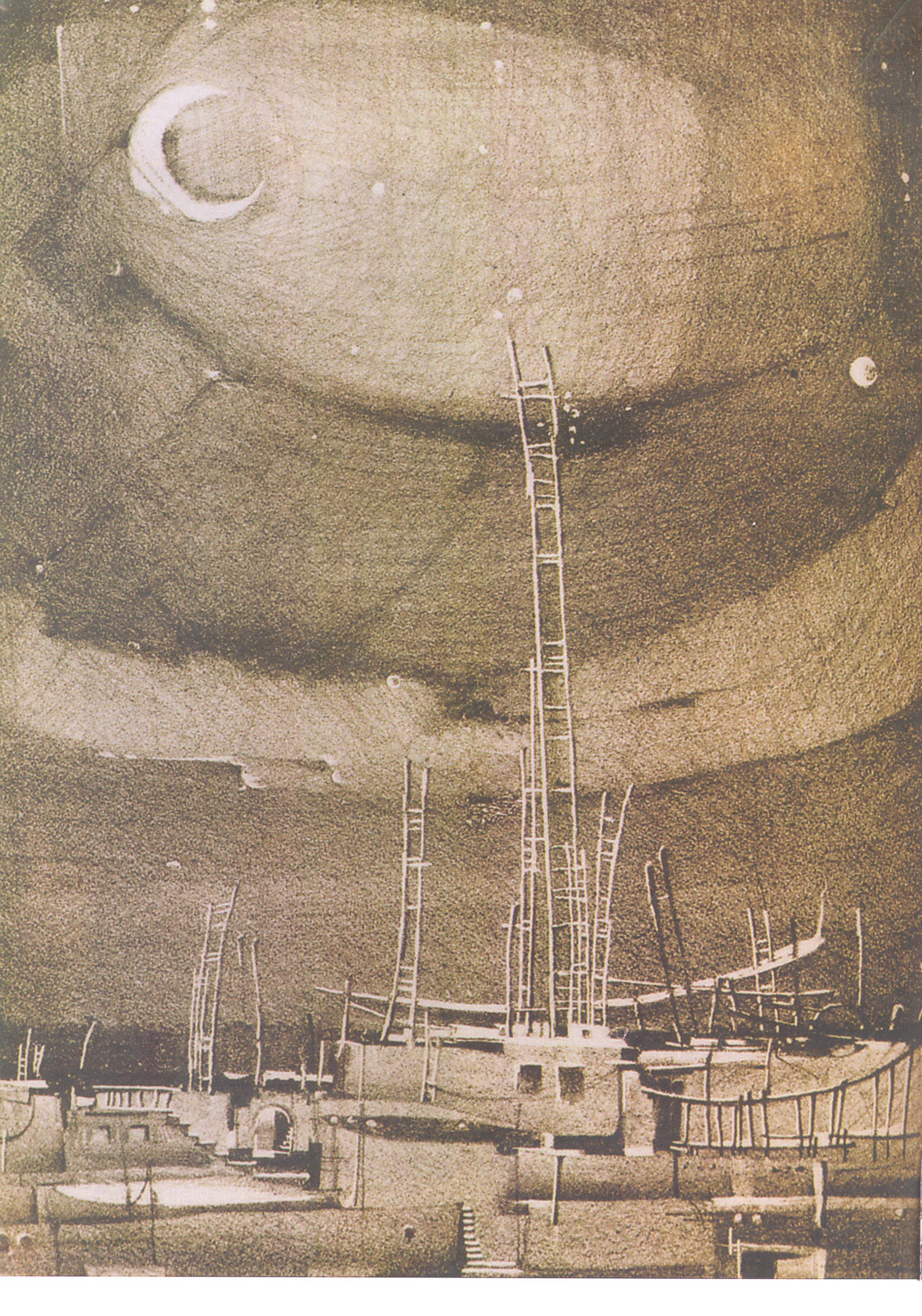
أما العمل رقم (4) فنجد تكويناً مشابهاً بطريقة ما لتكوينات علي الخالد الحاليّة وهذا يدل على وجود شخصيّة فنيّة واضحة على الرغم من افتقار أعمال هذه المرحلة المبكرة للنضج الفني بسبب صغر عمر الفنان وقلة تجاربه الفنيّة. ومع ذلك فقد أقام عدة معارض في هذه المرحلة الزمنية.

مرحلة الأعمال الأكاديميّة قبل باريس من 1967 إلى 1970:

عندما أنهى علي سليم الخالد دراسته الثانويّة تقدم إلى كلية الفنون الجميلة بدمشق ولم يقبل فيها فدرس في كلية التاريخ بجامعة دمشق وأنهى مواده في السنة الأولى بنجاح وكذلك في السنة الثانيّة وفي نفس الوقت تقدم إلى كلية الفنون مرة ثانية فقبل فيها عام 1967 وترك فرع التاريخ شيئاً فشيئاً بسبب ولعه

سلالم نحو القمر. ›

* تشكيلية في فن الحفر.



بالفن لأن التركيز على كلية الفنون والتفوق فيها يتطلب التفرغ التام من الطالب وتصفية الذهن من أجل دعم عملية الإبداع.

بدأ الوعي الفني عند علي الخالد يظهر في هذه المرحلة بالتدرج ومع أنه أتى من بيئة متواضعة وعائلة فقيرة حاول أن يصمد أمام مصاريف ومتطلبات كلية الفنون وقد سانده في هذه المرحلة خصوصاً في السنة الأولى الفنان لؤي كيالي - كان مدرساً في كلية الفنون في ذلك الوقت - لأنه رأى في هذا الشاب موهبة كبيرة يجب أن تُصقل.

عند تسليط الضوء على بعض أعمال علي الخالد في هذه المرحلة نلاحظ تفرد علي الخالد وبداية تطور فنه أكاديمياً بشكل مميز ففي العمل رقم (5) نلاحظ تبسيط ناجح للعناصر النباتيّة - ثوم بصلة - من حيث درجات الألوان المتناسبة وتوزيعها الذكي وربط العناصر مع بعضها بشكل مريح للنظر في تكوين متوازن وغني بالنسبة لبساطة العمل، حتى الورقة الكائنة تحت هذه العناصر لم تُرسم بطريقة عاديّة بل أضيفت إليها لمسات علي الخالد بما يخدم في الدمج مع أرضية العمل.

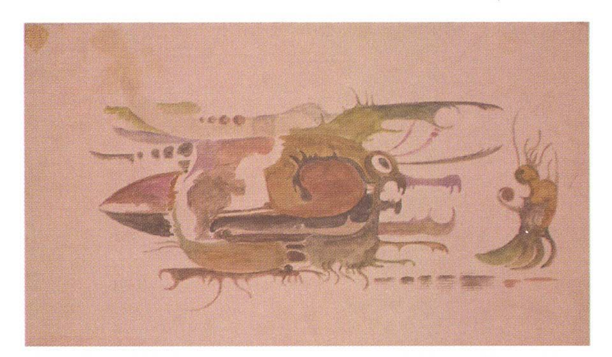
وكان ميالاً لتبسيط الشخوص في أعماله ومد هذا التبسيط إلى الخلفية بحيث تتواصل بعض الخطوط المنحنية بأشكال دائرية وقوسية قد تكون مشتركة بين الشخص والبيئة المحيطة به كما في العمل رقم (6) كما أن أحد الأمور الواضحة في طريقة علي الخالد هو طريقة تمييزه للعناصر المتلاصقة فأحياناً قد يضع ضربات غامقة جداً في المكان الفاصل بين سطحين بطريقة تفيد في التحجيم والعمق ولا تضر بالرسم لأنه يراعي مبدأ عدم الاعتماد على الخطوط بالكامل لتمييز السطوح فنجده يدمج تارة ويضع لمسة غامقة تارة أخرى وقد استعمل هذه الطريقة في العمل (6) على سبيل المثال: اللمسات الغامقة في منطقة اليدين ونهايات الأكمام.

كما أنه راعى مبدأ توازن التكوين وتوزيع الأبيض بالنسبة للأسود، ففي العملين (7_ 8) ركز على توجيه عين الناظر لمركز اللوحة حيث وضع البقع البيضاء في الأماكن المناسبة.

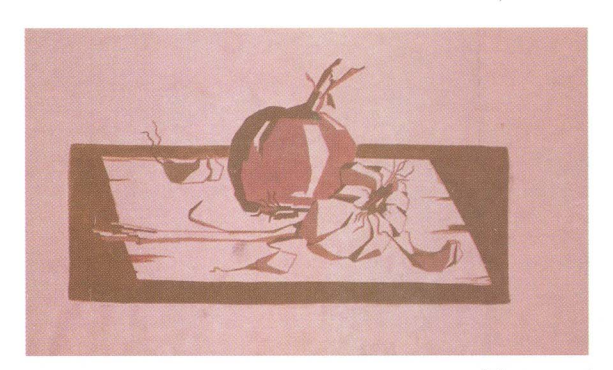
هذا وقد برع الفنان في رسم الطبيعة الصامتة والبيوت واستعمل في رسم البيوت تكوينات متراكبة متداخلة مع بعضها، بانسجام بصري يمتع عين الناظر، يتخلل هذه التكوينات



العمل رقم (1)



العمل رقم (2)



العمل رقم (5)



العمل رقم (3)

ضربات سوداء جريئة ورشيقة تضفي جواً لطيفاً يكسر الملل في التكوين القريب من الواقعيّة في اللوحة (9).

من أعماله الناضجة في فترة من 1967 _ 1970، العملين (11) و(12) فهنا النضج واضح في التكوين وتوزيع المساحات السوداء في الزاوية اليمنية من العمل (11) قابلها بأن فتح هذا التكوين وترك الفراغ الذي نشاهده في الزاوية اليساريّة العلوية من العمل.

وفي العمل (12) المسمى بدوية المنفذ بتقنية الليتوغراف بقياس 12×13 تفاصيل بيضاء كثيرة خارجة من قلب السواد لكنها لا تشكل أي تشويش لأنها موجودة في المكان الصحيح.

أنهى دراسته الجامعية بمشروع تخرج تحت عنوان مقابر، حاز فيه على المرتبة الأولى فتخرج بمرتبة الشرف ونال علامة 90 على مشروع تخرجه. يقول علي الخالد واصفاً مشروع تخرجه: (إن في مشروع تخرجي تفاصيل كثيرة حيث نجد البقايا الحيوانيّة والإنسانيّة والأشكال الغريبة مدفونة ممتزجة معاً في التربة فعالم ما تحت الأرض غني بالكثير من الأشكال القديمة المتراكمة وقد وظفت هذه الأشكال بما يفيد عملي الفني وتكوينه التشكيلي والبصري) وبالفعل يبدو هذا الوصف واضحاً في أعمال تخرجه بالإضافة إلى تركيزه على الكونتراست بحيث نجد بؤرتين واضحتين للون أسود يتخللهما بؤرة بيضاء بحيث يربط هذا التوزيع العناصر التشكيليّة التي اخترعها علي سليم الخالد من شباك وخيوط عضويّة في العمل (13) وأحجار وصخور متراكمة في العمل المسمى تكوين العمل (14) ففي هذا العمل وزعت العظام في أرجاء اللوحة بحيث تسند التكوين من جهة وتفيد الموضوع واختلاط العظام داخل التربة من جهة أخرى، نلاحظ هذه العظمة الطوليّة الصغيرة المضافة في الزاوية السفلية اليسرى من العمل هذه العظمة التي أتت على شكل خطين أبيضين يكسران ملل السواد في تلك البقعة ولم يكن من شيء في المقابر إلا خدم الهدف التشكيلي في اللوحة.

مرحلة الدراسة في باريس:

وهنا بدأت مسيرته الفنيّة الهامة فقد شكلت مرحلة الدراسة في باريس نقلة نوعية في التاريخ الفني لعلي سليم الخالد حيث طور تقنياته وبدأ ينتج لوحات احترافية بتقنية الطباعة الملونة حيث كان يستعمل أحياناً أربع أو خمس



العمل رقم (4)

كليشات للوحة الواحدة فأنتج العديد من اللوحات الملونة المتقنة في هذه المرحلة وكانت تتم سباقات بينه وبين أصدقائه الفنانين على إنجاز عمل غني بالألوان بأقل عدد ممكن من الكليشات وبالفعل استغل علي الخالد الكليشات لآخر حد حيث مبدأ شفافية الألوان المطبوعة واستفاد من اللون الأبيض كلون طبيعي خامس.

حاول الفنان الخالد من خلال تقنيته المفضلة الليتوغراف أن يستحضر رموزه من البيئات السوريّة المتعددة خصوصاً المفردات التدمريّة ووضعها في توليفة تقنية منسجمة ومتقنة وغنية بالتفاصيل كثيراً حيث رسم خطوطاً وتكوينات بدقة لا متناهية وبلمسة فيها الكثير من الخصوصيّة تعطي إحساساً بالسرياليّة ويقول الخالد عن فنه (سرياليتي خاصة تناسب طريقة عملي) (السريالي هو الفنان الأكثر دقة) ويحتفظ ابن الفنان علي الخالد بأحد أعمال هذه المرحلة وهي لوحة سلالم نحو القمر (A):

أنجزت هذه اللوحة بتقنية الليتوغراف في مطابع باريس باللون الأبيض والأسود. تأخذ السماء هنا حيزاً كبيراً من اللوحة وهذا يعطي بعداً في اللوحة ومساحة مريحة للنظر، وفي أسفل اللوحة تكوينات من البيوت الريفية التي تمتد من يمين اللوحة حتى يسارها بتباين طفيف بين ارتفاعات هذه البيوت.

يعلو هذه البيوت سلالم رشيقة رسمت بخطوط منحنية لطيفة حيث تكون السلالم مع البيوت تكويناً هرمياً متوازناً وبالفعل أراد الفنان أن تحمل هذه اللوحة ميزاناً ذو كفتين بحيث يكون السلم الطويل في المنتصف وكأنه شوكة هذا الميزان فنجد أن كفتي الميزان متساويتان من حيث الحجم والثقل اللوني وتوزيع الأبيض والأسود.

إن الفنان الخالد لا يحب الفصل بين تكوينه والخلفية بخطوط قاسية أو مستقيمة لذلك ترى ضربة بيضاء قوية وانسيابية على شكل قوس أبيض مفتوح نحو الأعلى يتوضع فوق البيوت في منتصف ويمين اللوحة، يضفي طراوة على التكوين، ويلطّف ما بين السماء والبيوت أما بالنسبة للسماء أو الخلفية ففيها عدد من النجوم والأهلة المتفاوتة الحجم والجدير بالذكر أنه استعمل لعبة الميزان هنا أيضاً فعلى يمين اللوحة نجم كبير وواضح يتمايز عن غيره من النجوم في اللوحة، يقابل هذا النجم هلال كبير على يسار اللوحة، فإذا وضعنا يدنا وغطينا هذا الهلال أي أن لم يكن هذا الهلال موجوداً ستتجه عين الناظر فوراً إلى النجم الكبير المذكور سابقاً ونفس الشيء بالنسبة للهلال.

أما السماء فهي لون الليل لكن الفنان لم يلونها كما يخيل لنا عندما نقول ليل بل افتعل تأثيرات ورماديات تكسر حدة سواد الليل وتتراوح ألوان السماء بين الرماديات المتنوعة والأشكال المنحنية وبعض الضربات السوداء الخفيفة ويتوازن السواد في الزاوية اليمينية العلوية مع السواد في الزاوية اليساريّة السفلية وكذلك في الطرف المقابل وبذلك تكون هذه اللوحة قد حققت توازناً لونياً وتكوينياً بانسجام دون أن تسبب تشتتاً لعين الناظر.

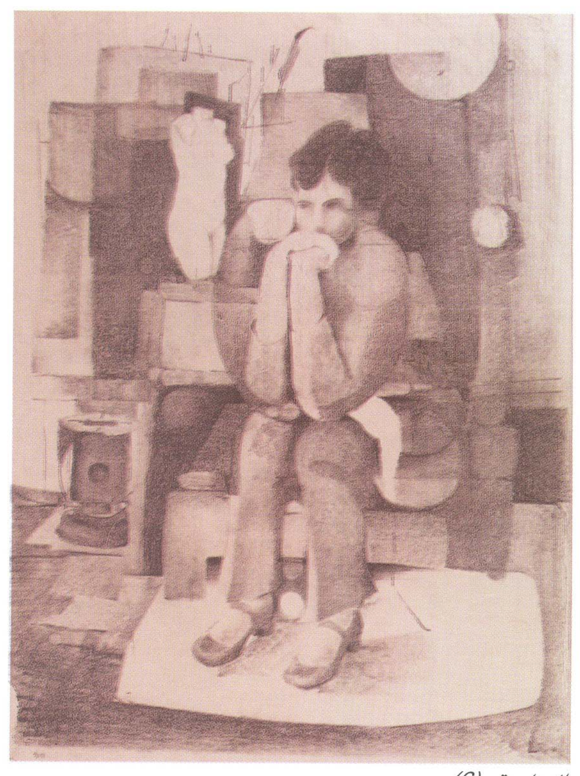
من الواضح في هذه اللوحة رهافة حس هذا الفنان في جميع معالم اللوحة خصوصاً طريقة توضع السلالم وتسابقها نحو القمر ووقوف هذه السلالم من دون أي سند والعناية بالأدراج الصغيرة فهو يحس بالحنان تجاه كل تفصيل صغير في لوحته.

هذا وقد أدخل علي الخالد الخط العربي في بعض أعماله في هذه المرحلة ومن أحد هذه الأعمال لوحة سماها الفنان تكوين كتابة عربية:

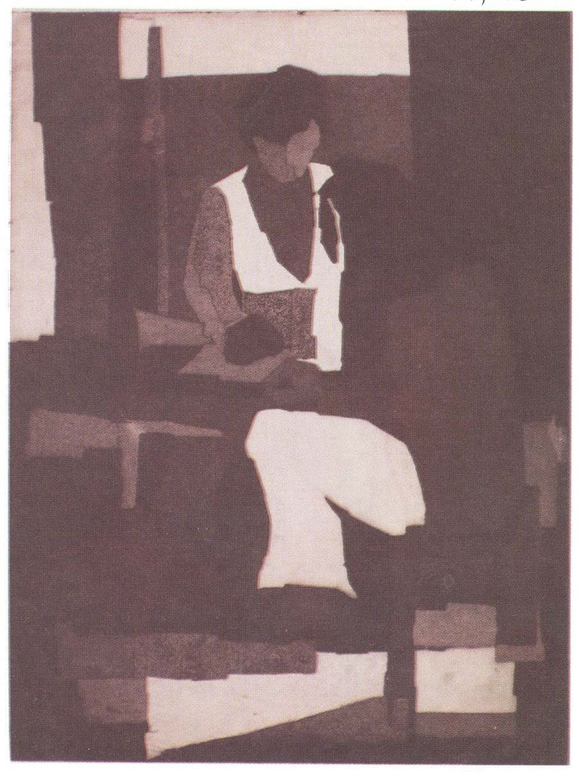
طبعت هذه اللوحة في باريس بتقنية الليتوغراف الحجري الملون بقياس 38×50 اقتناها الدكتور المعمار طلال العقيلي.

ونفذت هذه اللوحة الملونة بأربع كليشات (أربعة أحجار) وبدأ الفنان بطباعة الألوان بالتدريج من الأفتح وهو الأصفر تدرجياً للأغمق فالأغمق وصولاً للون الأسود الذي يضفي تماسكاً وربطاً لعناصر اللوحة ويساعد في دعم جمالية التدرجات اللونية التباين فيما بينهما، يحيط بالتكوين أبيات شعرية بلون فاتح توازي حواف العمل، كتب هذه الأبيات (فإن راودتني نفسي على الأنا فأنا من قائلي لا لا قائلي نعم) لا يبتغي الفنان الوصول لمغزى أدبي المغزى هنا بل يسعى للاستفادة من شكل ورشاقة الحرف العربي والاستفادة من تأثيراته الجمالية على اللوحة.

تمثل التكوينات الفاتحة في قلب اللوحة عدة أحرف مرسومة بإحساس يشبه إحساس العظم أو الخشب المصقول، والأحرف هي: (لا) وهي موجودة في الطرف الأيمن من التكوين



العمل رقم (6)



العمل رقم (7)

ممتدة من الأسفل للأعلى بشكل يتعامد مع الأبيات الشعرية الواقعة في أسفل العمل وتمتد (اللا) إلى الأعلى حتى تندمج مع الأبيات الشعرية العلوية الممتدة أفقياً.

أما عن الألوان المستخدمة فقد وازن الفنان بين الألوان بحيث توجد دائرة بلون حار بين الأحمر والبرتقالي في الزاوية اليمينيّة السفلى من العمل ترد على هذه الدائرة شبه دائرة أكبر من الأولى ملونة بنفس اللون تقريباً موجودة في الزاوية المقابلة أي الزاوية العلوية من العمل، كما تحوي اللوحة على شكل دائرة في الزاوية العلوية اليمينيّة من العمل وتقابل الدائرة مساحات زرقاء موزعة في الطريف اليساري من اللوحة وأقرب إلى الأسفل.

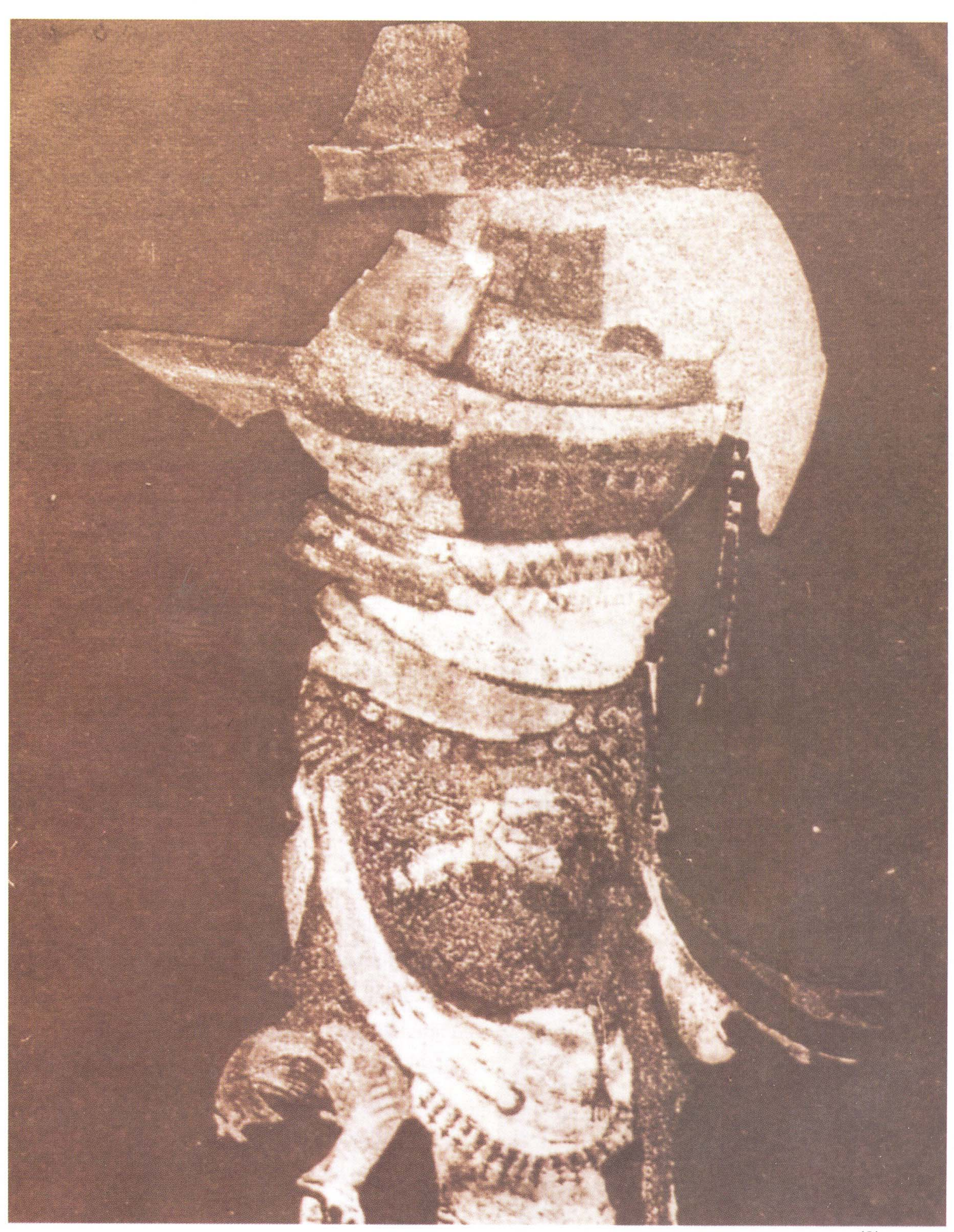
يتخلل هذا العمل بعض الموتيفات الشرقية الملونة الموزعة بما يفيد القيمة التشكيليّة في العمل ويعطينا السواد الموزع بين عناصر التكوين عمقاً يوحي بالبعد وكعادته استخرج علي الخالد ألواناً عديدة بمختلف تدرجاتها من خلال أربعة أحجار بأدق التفاصيل في لوحته حيث تزخر لوحته هذه بالعناصر المتداخلة الفنيّة التي تعطينا صخباً ممتعاً عند النظر لهذا العمل وبالطبع يحوي عمل علي خالد العديد من الأشكال الدائرية وشبه الدائرية بمختلف الأحجام.

وفي نفس المرحلة الزمنية (مرحلة الدراسة في باريس) مرّ علي الخالد بمرحلة فنية جديدة أبسط من سابقتها وكان الفنان يحتاج في ذلك الوقت للراحة من صخب لوحاته السابقة، إليكم أحدى لوحات هذه المرحلة، لوحة مغني الجاز:

نفذت هذه اللوحة بتقنية الليتوغراف الحجري الملون بثلاث كليشات بقياس 46×36 تقريباً ولم تعرض هذه اللوحة بعد.

لجأ عي الخالد للاختصار والتعبير ببساطة جديدة نسبة لأعماله التي سبقت هذا العمل فكانت هذه الضربات الدائرية العريضة السريعة والجريئة حبراً فالطباعة الحجرية (الليتوغراف) لا تحمل أي مجال للخطأ فعندما يتحدث الفنان علي سليم الخالد عن تفسير أسلوب الفنان يقول: (الفنان ليس هو من يقرر تغيير أسلوبه بل الزمن هو الذي يغيره) وشبه الفنان بالمسافر الذي يمر ببلدان عديدة.

تتوسط الخطوط السوداء العريضة اللوحة ويتوضع التكوين



العمل رقم (8)

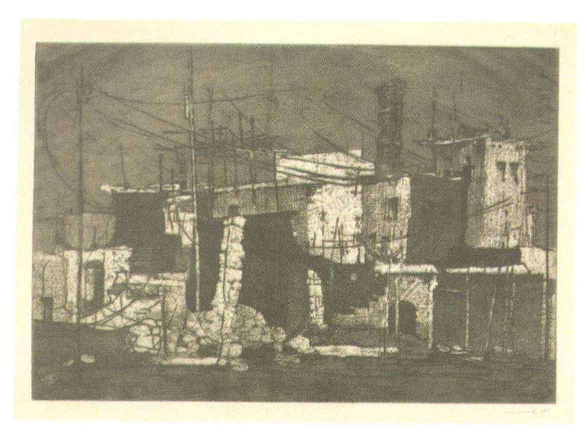
المركزي هنا بشكل عمودي وتوجد ضربتان سوداويتان صغيرتان في أسفل اللوحة وتشكل هاتان الضربتان قاعدة تثبت التكوين وتمنحه الثقل والجاذبية نحو الأسفل كما أدخل الفنان الخط العربي لهذه اللوحة بكتابة غامقة وفاتحة وكعادته رسم العديد من الدوائر المتفاوتة الأحجام وفي الخلفية نجد اللونين الأزرق الفاتح والأحمر، يتداخل اللونان الحار والبارد مع بعضهما بأشكال مختلفة ودوامات وأقواس شفافة متقاطعة.

أحياناً ينظر الفنان الحفار للفراغ على الحجر الأبيض فتوحي له الإحساسات على سطح هذا الحجر بما قد يرسم فوقه، ربما رسم الفنان خلفية هذا العمل استناداً لهذه الطريقة وكي يكسر الملل في السواد الصاعد للأعلى رسم بالفرشاة قوساً في القسم الأيمن من اللوحة فتحة هذا القوس باتجاه القسم الأيسر من اللوحة، كما رسم خطين في أعلى ويمين اللوحة ويميل هذان الخطان باتجاه اليمين وقد رسما بحساسيّة الفرشاة بحيث يتناوب عرض السواد في هذين الخطين.

حتى في هذا العمل البسيط يتوضع الحس المرهف عند علي الخالد فالتكوين الأسود المرسوم بفرشاة عريضة لم يرسم بسواد بل رُسمَ بسواد شفاف ومتدرج العتامة مما يضفي جواً حميمياً على اللوحة ويربط بين الألوان الثلاثة من خلال تداخل الشفافيات مع بعضها.

سميت هذه اللوحة بمغني الجاز لأن هذا التكوين الأسود هو عبارة عن مغني الجاز والفرقة التي تعزف معه وسيلاحظ الناظر عند التدقيق بهذا العمل أن المطرب هنا هو هذا الشكل الكبير المتصاعد للأعلى من منتصف اللوحة يتخلل جسده الكلام ويخرج من فمه المفتوح للأعلى كتابة تمثل الأغنية أما عن العازفين فهم شخوص صغار جداً في زاوية اللوحة اليمينيّة السفلى وكأنهم يركبون سفينة تبحر في بحر هذا المغني المرسوم بحجم كبير جداً لأنه يحس بأنه يمتلك العالم عندما يغني وتمثل التكوينات اللونيّة خلفه الهواجس والأحاسيس الباردة أحياناً والحارة أحياناً أخرى حيث تختلط هذه الهواجس أو تتعقد في بعض الأحيان.

وقد قال د. علي الخالد عن معاني اللوحات (لا أحد يستطيع شرح اللوحة مثل الآخر، حتى لو نظر توأم إلى عملٍ ما سيقرؤه كل واحد منهما بشكل مختلف عن الآخر كما يختلف شرح اللوحة من ذكر لأنثى أو من ثقافة لأخرى ويجب أن تكون الفرصة



العمل رقم (9)



العمل رقم (11)

مفتوحة للمشاهدين كي يقرأوا اللوحة المعروضة بحريّة وقد تقترب هذه القراءات الحرة من مقاصد الفنان أحياناً وأنا لا أحب شرح لوحتي بشكل أدبي).

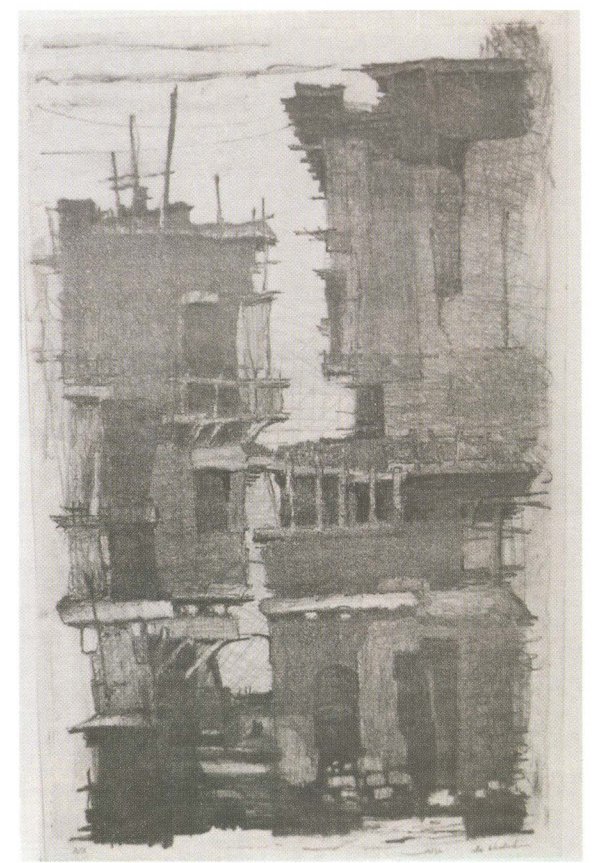
المرحلة الزمنية بعد عام 1980 في سوريا (بعد باريس):

ربما أُنهك الفنان في هذه الفترة من كثرة التركيز على الأعمال الملونة فأغلب أعماله في هذه الفترة كانت بكليشة واحدة ولكنه ظل متمسكاً بالتفاصيل الصغيرة في اللوحة فلم يتغير أسلوبه وإتقانه لأعماله وظل يمارس خلط التقنات العديدة في اللوحة الواحدة ليصل للعمل المتكامل واستعمل الخط العربي أيضاً في هذه المرحلة داخل لوحاته مثل لوحة ساحة الأسود المنفذة بالطباعة المعدنية الملونة 30×40 وهذه اللوحة عبارة عن منظر من قصر الحمراء في أسبانيا يتوسطها دائرة مكتوب فيها أبيات شعريّة بالخط العربي وغلبة على هذه اللوحة الألوان المحمرة البنية الدافئة التي تطفو فوق الدرجات المزرقة الباردة المعتمة.

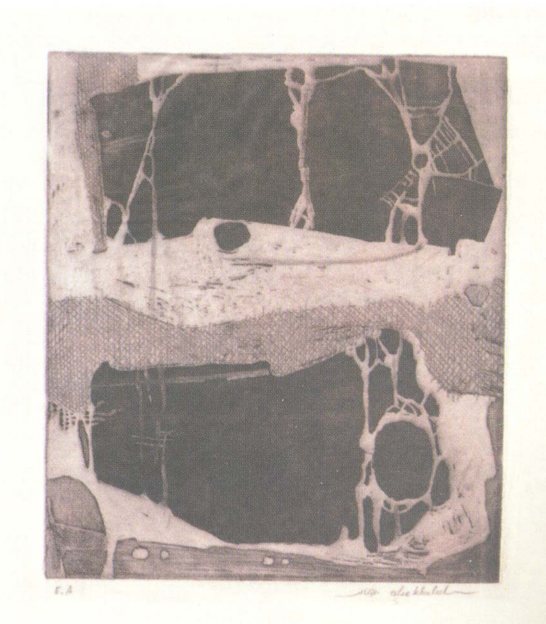
وإذا نظر المشاهد للوحة من قرى الشمال السوري المنفذة بالليتوغراف بقياس 28×50 بدون أن يعلم تاريخ تنفيذها فلن يتمكن من تحديد مرحلتها الزمنية ويقع في حيرة هل هي من مرحلة باريس أم هي في مرحلة ما بعد 1980؟.

يتمتع هذا العمل بجمالية مميزة وفيه كل مقومات من علي خالد حيث يسقط النور والظل في لوحاته من عدة جهات ولا يعتمد على الضوء الطبيعي بل يضيف إليه إضاءات أخرى بما يفيد مفردات اللوحة رسم الفنان هذه اللوحة بعد مروره في الرقة وبعد إقامة أحد المعارض فانطبعت هذه الصورة بذهنه بتفاصيلها وأشكال البيوت المتراكبة القببية وأعشاش الطيور على البيوت هذه الطيور التي تتعايش مع الناس بحيث توحي هذه اللوحة بأن البشر شركاء على كوكب الأرض مع المخلوقات الأخرى حتى لو كانت صغيرة بحجم الطيور.

تكوين هذه اللوحة يعتمد على البيوت القببية وتمتد هذه الأشكال القببية إلى السماء تتوزع بشكل متداخل وبتكوينات موفقة متفاوتة الظل تتراوح بين غامق وفاتح هذا وتحمل هذه اللوحة صفتي البساطة والتفاصيل في آنٍ معاً فقد اعتنى الفنان برسم بيوت الطيور المثبتة على القباب ورسم هذه الأعشاش بأحجام متفاوتة وفتحات غير منتظمة واعتنى بتفاصيل هذه الفتحات ولكنه أعطى إحساساً بالبساطة بسبب عدم انتظام هذه الأعشاش، ورسم أطفالاً يلعبون بطائرات ورقية ولون هؤلاء الأطفال وطائراتهم بألوان لطيفة



العمل رقم (10)



العمل رقم (13)

فأعطى هؤلاء الأطفال المستمتعين انطباعاً يوحي بالحياة. في هذه اللوحة رسم الفنان خطوطاً طولية قوسية تربط اللوحة وتمتد هذه الخيوط على تكوين البيوت والخلفية لتدعم الربط بينهما، وخلط الفنان اللونين الأبيض والأسود معاً في هذه اللوحة وطبعاً فإن خلط هذين اللونين يعد لعبة ذكية في فن الحفر لأن نتيجة خلط هذين اللونين تعطي إيحاءً بالدفء والعمق وتعدد الكليشات، أما عن أعمال اللينوليوم فهي ليست كثيرة عند علي الخالد ومنها لوحة ذعر في الصحراء:

وهي لوحة لينوليوم مطبوعة باللون الأسود بقياس 40×35 عام 1983 يوجد منها خمس نسخ، اعتمد الفنان في أعمال اللينوليوم على الكونتراست بشكل أساسي حيث أنه يبحث في اللوحة على التضاد بين الظل والنور والأسود والأبيض. حيث يبني الفنان الخالد لوحاته على أساس عنصرين أساسيين يتجاذبان اللوحة هما الغامق والفاتح وفعلاً هذا ما نجده في هذا العمل حيث لا نجد حضوراً قوياً للرماديات فالبطولة هنا للأبيض النقي والأسود النقي والأشكال هنا صحراوية حادة متداخلة في تكوين صاخب بشكل هرمي متوازن في منتصف اللوحة تقريباً وتتداخل الدوائر داخل التكوين كالعادة.

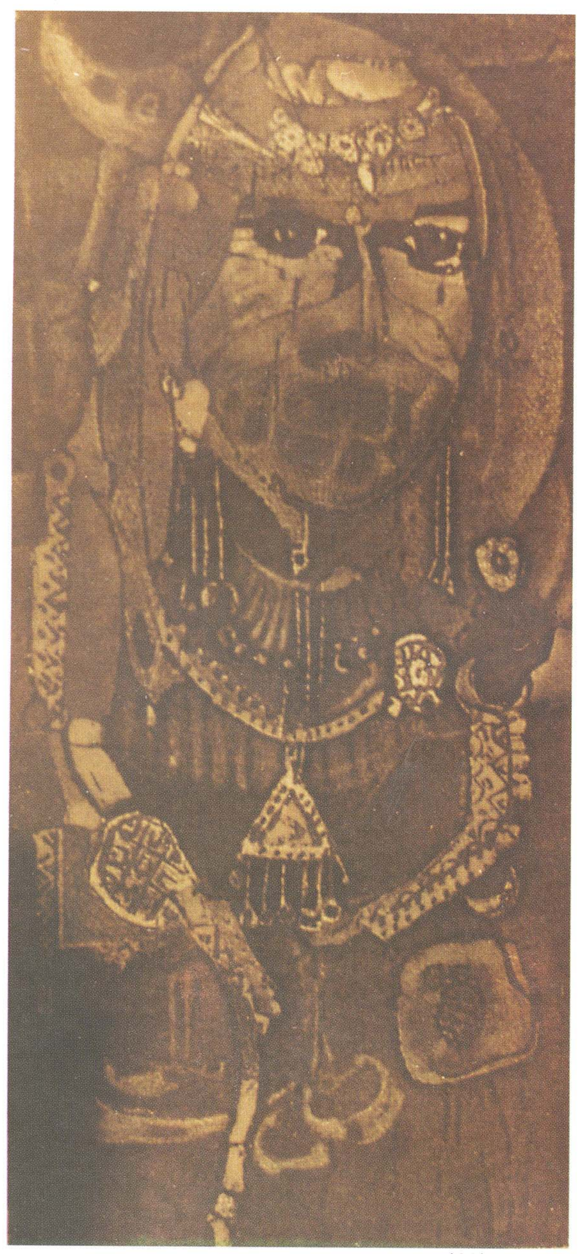
نفذ هذا العمل بأداتي الحفر (الأداة V والأداة U) ويثقل اللون الأسود المتوضع في نصف اللوحة العلوي هذا التكوين ويمنحه شيئاً من الاستقرار والراحة البصريّة بعد أن تتوه العين في الأشكال الصاخبة الموحية بالخوف والهلع، أما حواف اللوحة فهي عفويّة غير منتظمة وجميلة تحرر النظر فلو كانت حواف هذه اللوحة مستقيمة على شكل مستطيل فستعطي انطباعاً بأن العمل مزعج وغليظ ومختنق.

ومن الأعمال القليلة الملونة في هذه الفترة لوحة باسم وقفة على باب حانوت شعبي:

نفذت بتقنية الليتوغراف بقياس 50×40 وأغلب الظن أنها نفذت بأربع كليشات أزرق ـــ أصفر ـــ برتقالي ـــ أسود ويتخللها بعض الكتابات بالخط العربي تزخر هذه اللوحة بالعناصر والموتيفات التراثيّة من ذاكرة الفنان، نفذت هذه اللوحة ببراعة تقنوية عالية جداً وبالألوان الحارة.

وفي هذه المرحلة نفذ أعمالاً تعبر عن بعض أرائه السياسيّة والقوميّة مثل لوحة القصف الظالم.

أعمال نفذت في برشلونة 1996:

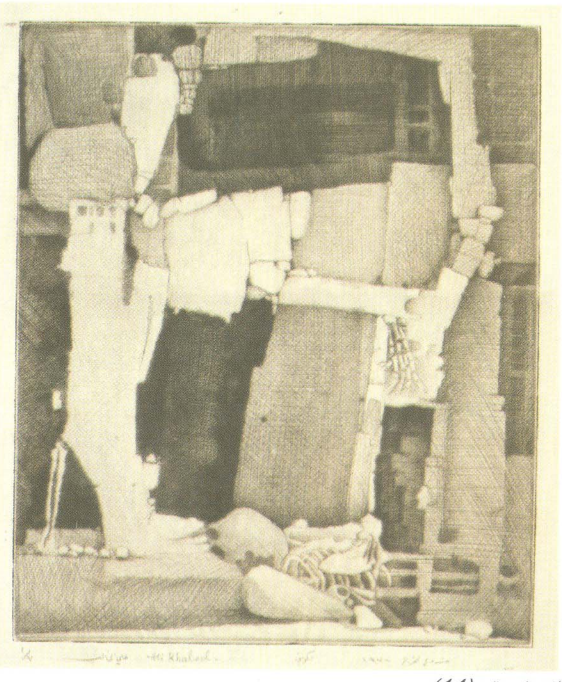


العمل رقم (12) بدوية.

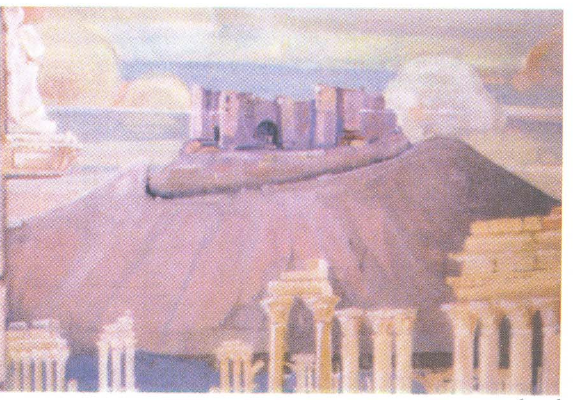
لوحة نظرة إلى برشلونة المنفذة بالليتوغراف المعدني بقياس 38×48 وهي اللوحة الوحيدة المنفذة بطريقة طباعة الأوفست المباشر على المعدن. وفي هذه اللوحة شخص ينظر من النافذة إلى برشلونة، يغلب على العمل هنا مساحات كبيرة بيضاء فيها رسومات خطية من معالم مدينة برشلونة ويشكل

السواد هنا إطاراً يحتوي عناصر اللوحة، ظلل الفنان المعالم المعماريّة في منتصف العمل كي يوحي بالتوازن وبالمركزيّة كي لا تتشتت عين الناظر أما بقية الأعمال التي نفذت في برشلونة فهي بنفس عقلية المراحل السابقة وبنفس التقنية لكن بألوان فاقعة مثل لوحة "دروب المجد" حيث نجد فيها ألواناً صارخة من الأحمر والأصفر والأخضر وحتى الأبيض يبدو صارخاً لأنه موجود بين الأحمر والأخضر.

كما انشغل الفنان في برشلونة بتجربة التقنات وتعلمها وحاول الإحاطة بمعرفة تأثيرات الأسيتون وأوراق النباتات



العمل رقم (14)



أحد أعمال التصوير الزيتي.

المطبوعة وتقنيات أخرى على سطح الحجر.

طوابع وتصاميم:

لم يقتصر النشاط الفني لعلي الخالد على لوحات الحفر فقط بل كان يصمم الطوابع وأغلفة الكتب والشعارات، طوابع عديدة منها:

- طابع المؤتمر العام لأطباء الأسنان سنة 2001
- مجموعة طوابع الطيور 2002
- طابع يوم البريد العالمي 2002
- طابع معرض دمشق الدولي 2004
- طابع يوم السياحة العالمي 2004
- مجموعة طوابع معرض الزهور 2004

بحيث يبدأ بتصميم الطابع برسمه على الكرتون بتقنيات مختلطة (كالخشب والألوان المائيّة) مثل العملين التاليين:

وكان ابنه يساعده في هذه الأعمال والتصاميم باستخدام الكمبيوتر تحت توجيهات وإشراف علي الخالد.

صمم عدة بطاقات ليانصيب معرض دمشق الدولي مثل بطاقة السحب 120 عام 2005 صمم نموذج الدوائر القضائيّة باسم (لصيقة قضائيّة) بناءً على تكليف السيد محمود العمير في عام 2001 بالتعاون مع سرور علواني.

صمم عدداً من أغلفة الكتب منها غلاف كتاب إشراق الفجر لياسين فرجاتي.

له منحوتة على شكل سمكة اسمها سمكتي وهي مجموعة من الحجارة التي جمعت من الطبيعة بناها الفنان الخالد على شكل سمكة يبلغ قياس هذا العمل حوالي 21×13.

صمم عدداً من الرسومات التراثيّة التدمريّة التي نفذت على صواني نحاسيّة وصنع منها حوالي 3000 صينية بيعت للسياح والأجانب بالتعاون مع قريبه الذي أصيب بالعمى.

حملت هذه التصاميم عناوين: امرأة تدمريّة (عام 1982) ذكريات من تدمر (عام 1983) وهناك تصميم آخر حمل اسم ذكريات من تدمر (نفذ أيضاً عام 1983).

صمم عدداً من الأغلفة السياحيّة التي تخص مدينة تدمر وصمم بعض الشعارات التي بيعت لجهات ومؤسسات حكوميّة.

والخلاصة إن خطوط علي الخالد وطريقة رسمه تدل على



عمل تكوين كتابة عربية.

إنسان حساس لطيف يبحث عن الراحة من خلال كثرة استعماله للدوائر والخطوط الطرية المنحنية بشكل طفيف واستعماله للألوان الدافئة ودرجات البني وتشكل لوحة "تحت القاع" مثالاً جيداً على دفء لوحاته، هذه اللوحة التي نفذت بطريقة الليتوغراف بتقنية الماء اللافييه وطريقة القشط بالسكين والحرق بالأسيد بقطعة قطنية صغيرة أكد على هذه الدرجات قلم الليتو الشمعي وهي منفذة بكليشتين.

والجدير بالذكر أن جميع لوحات علي الخالد خصوصاً المنفذة في باريس هي بقياس 46×36 في أغلب الأحيان لأن الفنان كان يستخدم دائماً ورق الآرشي الفرنسي للطباعة غراماج 200×180 وقياس 60×50 حيث يترك هامشاً أبيض من مساحة اللوحة ليشكل عنصراً فراغياً يعيش في اللوحة أمام الناظر مشكلاً فضاءاً بصرياً يحيط باللوحة فهذا الإطار الأبيض هو فاصل بين لوحة الحفر وبين الموجودات في الطبيعة ويفيد في تركيز الناظر على العمل ...

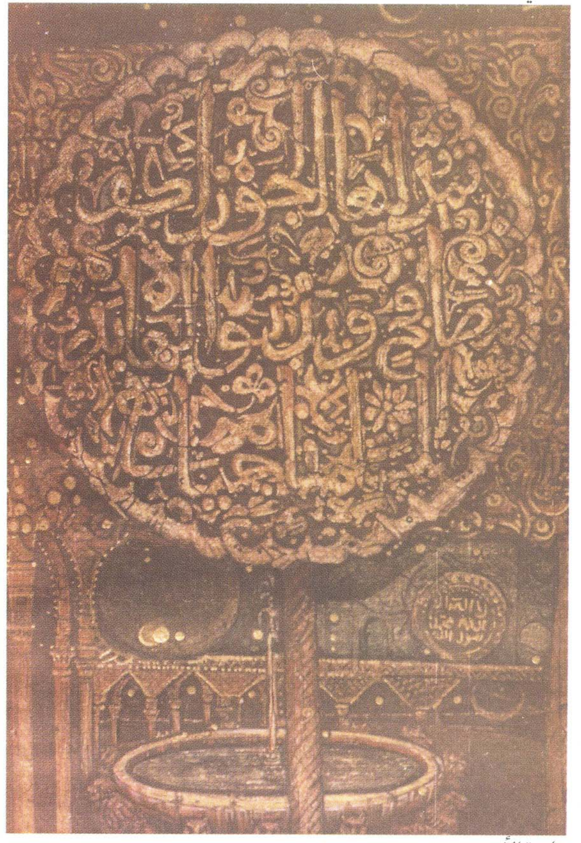
إن كل اللوحات المنفذة ببرشلونة هي بتقنية الليتوغراف المعدني أما المنفذة في باريس فهي بطريقة الليتوغراف الحجري، ويرى كاتب هذه السطور أن أجمل أعمال علي الخالد هي المنفذة في باريس.

وأن هذا الفنان هو واحد من هؤلاء الفنانين القلائل الذين تحكموا بكل عناصر لوحاتهم واستخدموا أدوات الحفر بإتقان كبير، فالضبابيات والدمج الموجود في أعمال علي سليم الخالد تعد شيء غاية في الصعوبة في فن الحفر لأن الحفار قد يتعرض لعنصر المفاجأة إن لم يتحل بالصبر والخبرة الكافية لكن الفنان الخالد لم يكن ليقع بأي من هذه الأخطاء مع أنه برع برسم البيئات المكانيّة والطبيعة الصامتة بشكل أنجح من رسم الشخوص فالفنان الخالد وظف عناصر لوحته بشكل صحيح وتجلت في أعماله خبرة تقنية مذهلة وأصبح يمتلك اليوم تجربة هامة على هذا الصعيد ...

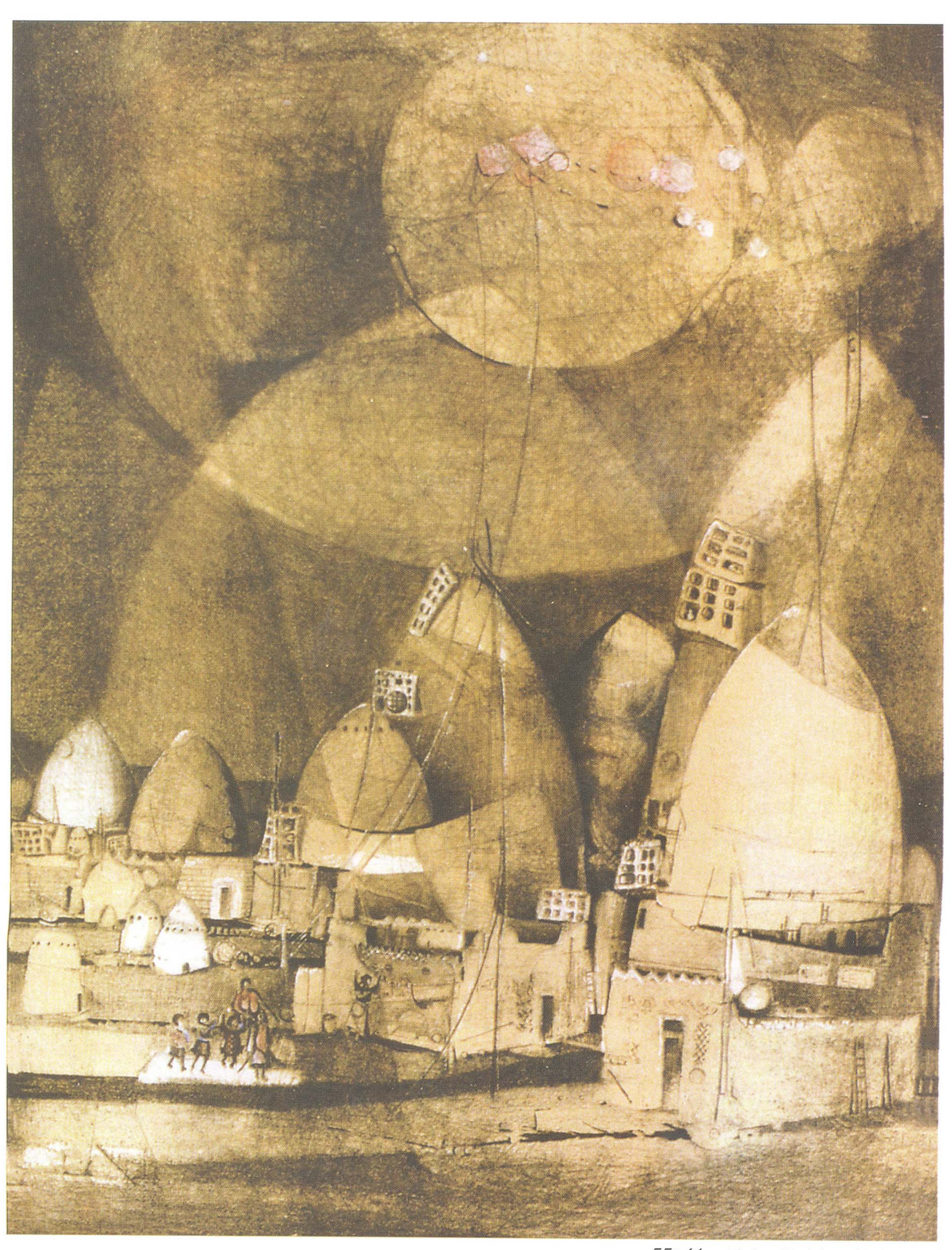
* * *



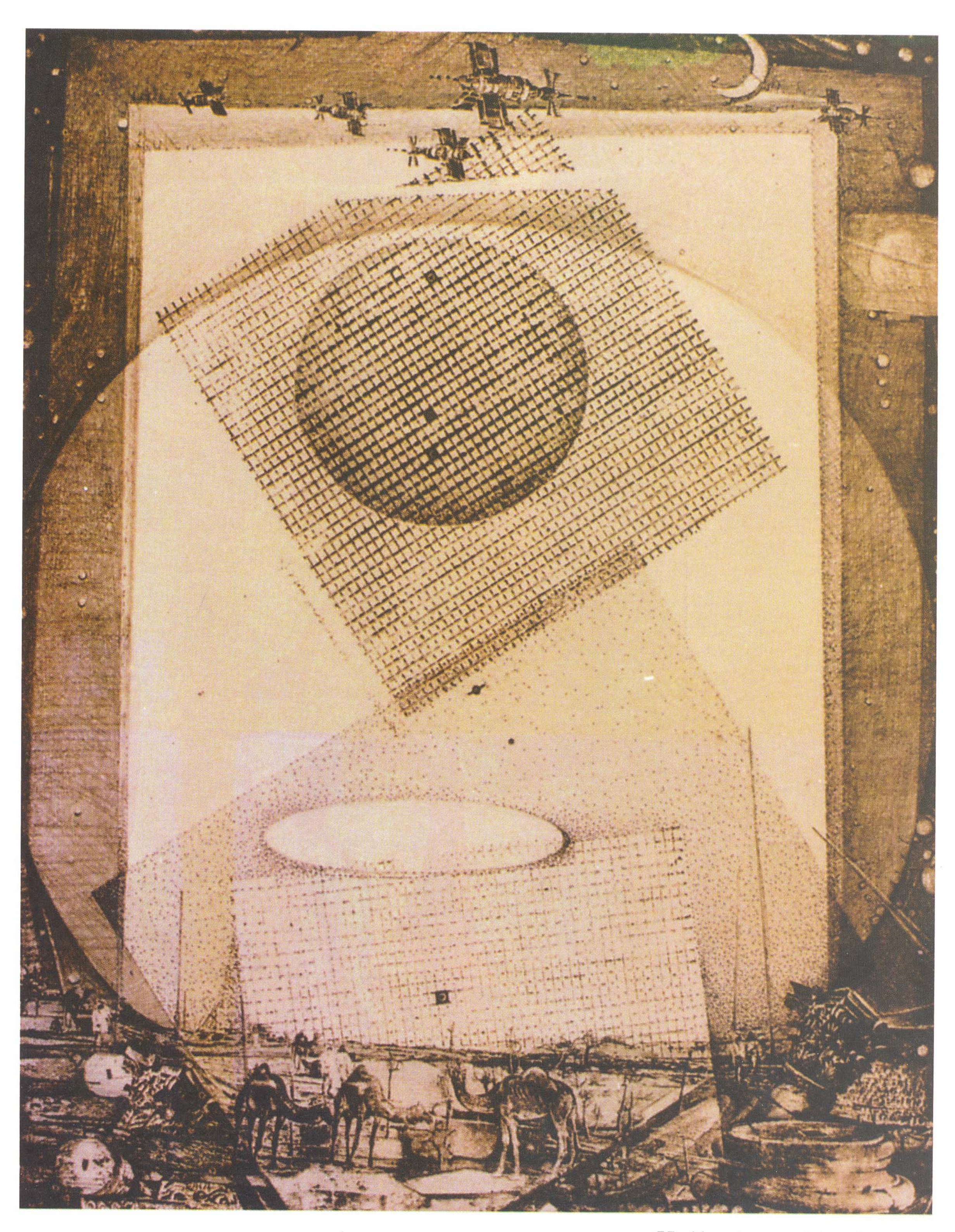
مغني الجاز.



ساحة الأسود.



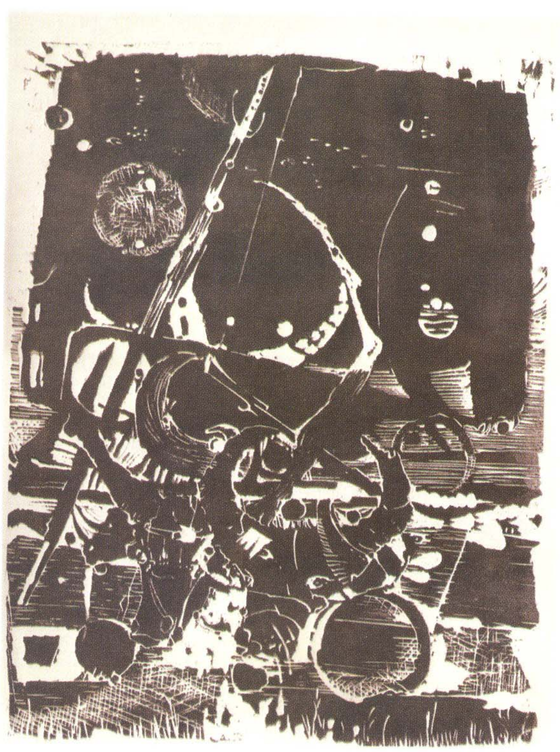
القصف الظالم ،طباعة ليتوغرافيير 41×55 سم.



القصف الظالم ،طباعة ليتوغرافيير 41×55 سم.



نظرة إلى برشلونة.



زعر في الصحراء، 1982.

المراجع:

- ذاكرة الفن التشكيلي في سورية ج3 لطاهر البني - مطابع وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية 2005.
- فن الغرافيك المعاصر لرافع الناصري من العراق ــــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الأولى 1997.
- فنانون تشكيليون سوريون للدكتور غازي الخالدي ــــ مركز المعلومات القومي ــــ الطبعة الأولى عام 2001 دمشق.
- مقرر تاريخ الفن وعلم والمصطلح لطلاب الماجستير تمهيدي كلية الفنون للأستاذ الدكتور محمود شاهين 2007 - 2008.
- بعض مقالات الانترنت د. محمود شاهين (ملحق ثقافي 2007/9/25).
- مقتطفات من صحف (تشرين، البعث، الثورة، وصحف أخرى ...).
- الرسم والطباعة اليدويّة على الحجر (الليتوغرافي) للدكتور علي الخالد ــــ مؤسسة علا للصحافة والطباعة والتوزيع ــــ الطبعة الأولى 1997.

ذاتيّة الفنان الحفار علي سليم الخالد:

- ولد في تدمر ــــ سورية ــــ عام 1944.
- درس الحفر في كلية الفنون الجميلة في دمشق وتخرج منها عام 1970 بدرجة امتياز شرف.
- عين معيداً في شعبة الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق عام 1972.
- أوفد إلى فرنسا ليتابع دراسته ومسيرته الفنية العليا عام 1975، وحاز على شهادة التخرج من المدرسة الوطنية العليا



قصف الظالم (2).

للفنون في باريس 1980 بتقدير جيد، فعاد إلى دمشق ليعين مدرساً في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

- يشارك في المعارض الدولية الداخليّة والخارجيّة منذ عام 1970.
- أقام عدة معارض فردية منذ عام 1964 في المحافظات السوريّة: تدمر ــــ حمص الرقة ــــ حماة ــــ دمشق ــــ السويداء.
- شارك في معارض دولية عديدة عندما كان في فرنسا، شارك بمعرض في باريس ــــ النمسا ــــ برشلونة ــــ الأرجنتين ــــ بلغاريا ــــ بنغلادش.
- وفي عدد من الدول العربية وحاز على جوائز دوليّة ومحليّة منها جائزة دمشق للفن التشكيلي عام 1967.
- حاز على الجائزة الكبرى مناصفة في المهرجان الأول (بينالي) اللاذقية عام 1996.
- تابع بحوثه ودراساته الفنية في أسبانيا بمدينة برشلونة بعنوان (الطباعة الحجرية باستخدام الصفائح المعدنية) في العام 1996.
- نال شرف عضوية أستاذ في جامعة دمشق بكلية الفنون الجميلة عام 1996.

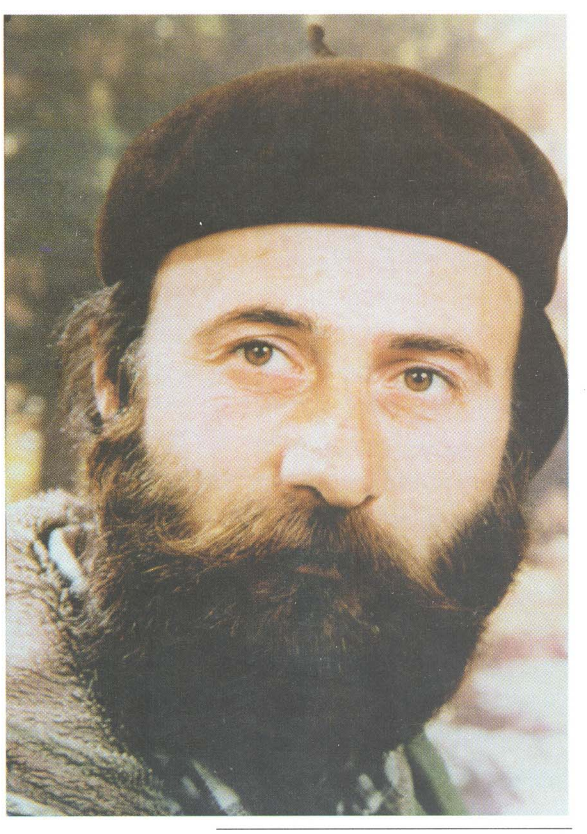
شارك في المعرض الأسباني - العربي في برشلونة عام 1997.

- دُعي من قبل جامعة برشلونة لإعطاء دروس في الطباعة الحجرية في كلية الفنون الجميلة في برشلونة عام 1997.
- أعماله المطبوعة موزعة في متحف دمشق ــــ متحف فن الغرافيك بالقاهرة ــــ بيروت ــــ النمسا ــــ كوبا ــــ فرنسا.
- فازت لوحته دروب الحرية بالمشاركة في ترينالي أوساكا الدولي في اليابان عام 1997.
- نال الجائزة الثانية عن الحفر في بينالي مسقط الدولي بعمان عام 1999.
- انتخب ممثلاً عن الفنانين التشكيليين في نقابة الفنون الجميلة كعضو في مجلس الإدارة عام 2002 المكتب التنفيذي.
- رئيس لمكتب العلاقات الخارجية في المكتب التنفيذي لنقابة الفنون الجميلة.
- نال الجائزة الأولى مناصفة في معرض اليونسكو (المرأة في عيون الفنانين) في شباط 2003.
- كرمته وزارة الثقافة في مهرجان المحبة اللاذقية بحضور وزير الثقافة عام 2003.
- نال الجائزة الأولى من نقابة المعلمين في المعرض المقام بكلية الفنون الجميلة بدمشق عام 2006.
- كُرم في صالة دار البعث للفنون برعاية وزير الإعلام 2006.
- يعمل حالياً في متابعة بحوثه وإنتاجه الفني بالإضافة لكونه مدرساً لمادة الحفر والطباعة الحجريّة (ليتوغرافير) في كلية الفنون الجميلة بدمشق.
- ألف كتاب الرسم والطباعة اليدويّة على الحجر (الليتوغرافي).
- يؤلف حالياً كتاب آخر بعنوان (تقانات الحجر).
- يسكن حالياً في سوريّة ــــ دمشق ــــ ضاحيّة دمر.

* * *

المصور برصوما برصوما..
فنان الحلم و الأسطورة..!!

■ زياد شماس*



ولد الفنان برصوم برصوما عام 1947م على ضفاف نهر الخابور في الحسكة وعاش فيها متنقلاً وباحثاً في أساطير الرافدين من ماري إلى آشور وبابل، فهو بذلك عندما يتناول أحد الموضوعات الرافدية في لوحة لا يخرج عما هو مألوف لديه لأنه إبن نفس البيئة التي ترعرع بين حجارتها ولقاها الأثرية، وبين مياهها وهوائها وسهولها وجبالها، فهو ينسج في لوحاته الحلم الجميل ما بين الواقع والخيال وما بين الماضي والحاضر، بطريقة تستحضر الأسطورة وتجسد الحلم.

برصوم برصوما في موضوعات لوحاته لا يعود إلى التاريخ كتاريخ، وإنما يرتبط بما هو تراثي، وذلك لأننا أصحاب تراث وحضارة.

وهو مُقِل في مشاركاته ومعارضه الفنية بشكل عام، قد يكون السبب هو إقامته بالحسكة وبالتالي بعده عن العاصمة، لذلك أصبح منسياً كأحد الأحلام الرافدية المنسية، استوقفتني أعماله واستهوتني تجربته لما لها من خصوصيتها الفريدة في لغتها وهويتها وانتماءاتها محققة بذلك أيضاً أعلى مستويات الاتصال البصري القيمي لما تحمله من

* وفنان و طالب ماجستير في كلية الفنون الجميلة بدمشق.



مسؤولية تتناول فيها المكان والزمان، الحلم واليقظة، الماضي والحاضر، الألم والفرح، وهذا ما نراه في شخوص لوحاته التي تتميز بوعيها لواقع الزمان والمكان والحدث الموضوعة فيه.

وهو يرسم عندما تجتاحه الرغبة بالبوح لذا نراه مقلاً في العرض أقله في دمشق، انه يسقط من خلال لوحاته رؤاه السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية بإسلوب تشكيلي يعرض مستواه الثقافي، ويتم ذلك بعد أن يمارس نوع من الرقابة الذاتية على لوحاته، التي قلما نجد لها نظير، فالفن عنده يحمل مضامين فلسفية سياسية، طبقية فكرية، الفن عنده " ليس فنتازيا بل مسؤولية ".

يتميز أسلوبه التقني بتفرّده الذي يجعله قريباً من الفنون الشعبية كالمنمنمات والأيقونة، حيث يعتمد على صراحة الألوان والخطوط معتمداً على التضاد اللوني، لتمنح العمل درامية جميلة تقربه من عين المشاهد فبالإضافة إلى مضامينه الشرقية يتصف أسلوبه أيضاً بالشرقية، فنجده يَشِمُ شخوصه ويزينها بالزخارف بطريقة تجريدية تزيينية تجعله بذلك يكتسب أصالته الشرقية وهويته الحقيقية.

فالفن عند برصوم برصوما يلعب دوره الاجتماعي، وذلك لأنه جزء من التربية الجمالية، التي تنمي عند المشاهد الحس الوجداني والثقافي والتذوق الفني للتراث والحداثة معاً.

هذا وقد أقام الفنان عدد من المعارض الفردية والجماعية داخل القطر وخارجه، وقامت نقابة الفنون الجميلة بتكريمه، وهو خريج من كلية الفنون الجميلة في دمشق قسم التصوير عام 1976م.

له مجموعة من الأعمال المقتناة داخل وخارج القطر.

وفيما يلي تحليل لثلاثة لوحات من أعماله

اللوحة الأولى

عنوان اللوحة: المأدبة

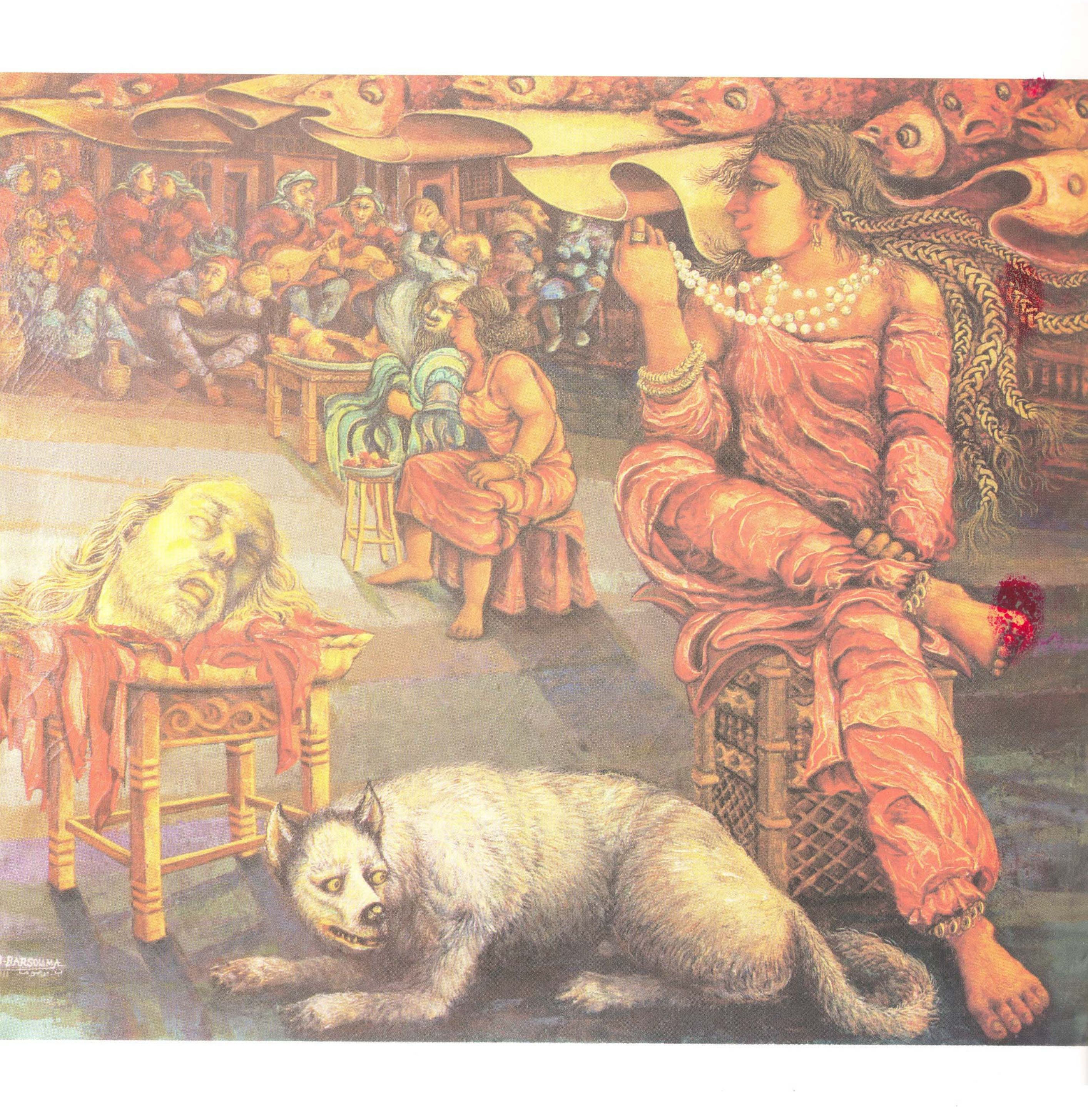
قياسها (100-120) سم موجودة ومقتناة في دمشق، مرسومة بتاريخ 1988م منفذة بالألوان الزيتية. عُرض هذا العمل في معرض جماعي في صالة الشعب في دمشق سنة 1989م.

موضوعها: موضوع اللوحة مأخوذ من نص ديني يصور فيه الفنان مشهداً كلاسيكياً (بطريقة كلاسيكية) قطع رأس يوحنا المعمدان ووضعه على طبق من قبل الملك هيرودوس وبالتآمر مع زوجته هيروديا (التي هي أيضاً زوجة أخيه) ومع ابنتها سالومي ، أثناء مأدبة جمع فيها كبار المسؤولين في دولته.

في نظرة عامة لعناصر اللوحة يلفت نظرنا العناصر التي بالصف الأول، ضمن حركة دائرية أو حلزونية تنتقل بنا من المحيط إلى المركز، حيث نلاقي هيرودوس وهيروديا اللذين يحملان صفات الدمامة والقبح دلالة على شرهما، ثم ننتقل بعملية الالتفاف والدوران إلى سالومي والكلب المستذئب، بعد مرورنا على وجه الضحية الذي هو رأس يوحنا المعمدان على طبق، بعدها يتم الانتقال للصف الثاني من العناصر المتواجدة التي تمثل البطانة الملكية في حركات وأداء لسكر وثمالة وغناء وسحاق وفسق، ومن ثم الانتقال إلى ما وراء سالومي في الأعلى للقماش المتطاير الذي يتخلله أسماك ترمز للناس العاديين الفقراء البسطاء المظلومين التي تتجه باتجاه واحد تجعلنا نخرج من اللوحة.

أما من ناحية الدلالة كمعنى نجد أن النص ديني تاريخي ولكن الفنان يعالجه معالجة، اجتماعية، وفكرية، يتناول فيها الفنان الكثير من القضايا فيوحنا المعمدان يقوم بفضح السلطة وممارساتها ولا أخلاقيتها، مع التبشير بفكر ثوري جديد بين الشعب قد ينقض الحالة السائدة أو الفكر المتواجد، وتُظهر سالومي مظهر كممثلة لمحاولات الإغواء والإغراء لاستدراج هذا الحدث، إلا أنها تفشل ولا يتم احتواءه وبالتالي لابد أخيراً من إنهاءه وتصفيته، كما يظهر لنا الإرهاب بزبانيته الشرسة، الموجودة في المقدمة الممثلة بالكلب الشرس المستذئب الجاحظ العينين بفمه الملوث بالدم، والذي على الرغم من شراسته نراه منكمشاً قليلاً وخائفاً لأن الشعب قادم الممثل بالأسماك في الأعلى التي تصرخ صرخات الألم والنضال والتي تحلم بغدٍ أفضل فتخيم على المكان فوق هيرودوس وهيرويا رمزي القبح والدمامة لشر فعلهما وعملهما، مع البطانه الملكية الداعرة الزانية التي تأكل خبز الفقراء.

أما من ناحية الأسلوب الفني فيكون بناء اللوحة كلاسيكي يجعلنا ندخل إلى اللوحة باتجاه المركز ومن ثم الدوران لقراءة العناصر الأمامية ومن ثم البطانة الملكية وبعدها الخروج من اللوحة مع اتجاه الأسماك على القماش المتطاير.



اللوحة الأولى. المأدبة. 100×120. 1988.

وبناء اللوحة محكم وفق منظور كلاسيكي داخلي للعمل الفني ومن ناحية الشكل هناك دراسة لمسألة كل من الظل والضوء والعناصر والقماش...، وتتوضع عناصر ها العمل وفق شكل هرمي متكرر ذو بناء معماري متين يعلوه مستطيل محققاً توازناً رائعاً بين العناصر في اللوحة.

تمتاز اللوحة بتعدد أو تناقض مصادر الضوء حيث يهتم الفنان بإحداث توازن لوني من حيث الإضاءات ومن حيث المساحات القاتمة والمساحات المضيئة في العمل هنا يستفيد الفنان من مسألة الحداثة فيصنع إيقاعاً لونياً خاصاً، يهتم بتوزع الضوء والظل على الكتل ولا يهتم من أين مصدر الضوء ولا يهتم إذا كان واحداً أو متعدداً المهم هو إحداث هذا التوازن بين الضوء والظل لخدمة العمل الفني فنراها هنا ناجحة وإن كانت تعاكس المذهب الكلاسيكي من حيث وحدة المصدر الضوئي.

تتميز هذه اللوحة بالأسلوب الكلاسيكي في الرسم مراعية بذلك المنظور والكتل والنسب.

من الناحية التقنية يقترب الفنان من المفهوم الكلاسيكي في بناء اللوحة حيث نلاحظ أن اللون مفروش بالسكين بالإضافة إلى لمسات الفرشاة الأخيرة التي تقوم بعملية تزيين وزخرفة العناصر، كالشعر والحلي والملابس، وهناك معالجة لألوان الضوء والظل بالنسبة للكتل والأقمشة. ومن حيث ملمسها ونوعيتها وتتوزع الألوان ما بين الحارة والباردة مع مراعاة الألوان الانتقالية الرمادية الكثيرة المتعددة في أرضية اللوحة وبطانتها التي يتخللها اللون الأحمر الحار في بعض أجزائها. ليصل إلى سالومي فيتوضع على ملابسها ويتدرج في الأحمر إلى الأحمر الفاتح إلى الزهري، ونرى الكلب المستذئب خير دليل على التنوع في الألوان الحارة والباردة من الأصفر والأحمر والأزرق والنيلي والبنفسجي، أما رأس يوحنا المعمدان الموضوع على وشاح أحمر دليل على الشهادة فنراه مصفراً دليل على القطع وبالتالي الموت، مع ملاحظتنا لبقاء لسانه رغم ذلك أخضر اللون متميزاً بحركته التي مازالت تقول(لا) بعملية رفض وعدم مساومة.

يتميز هذا العمل بكلاسيكيته التي تجعله بعيد عن أسلوب الفنان الحرّ الذي يرسم به الآن موضوعاته.

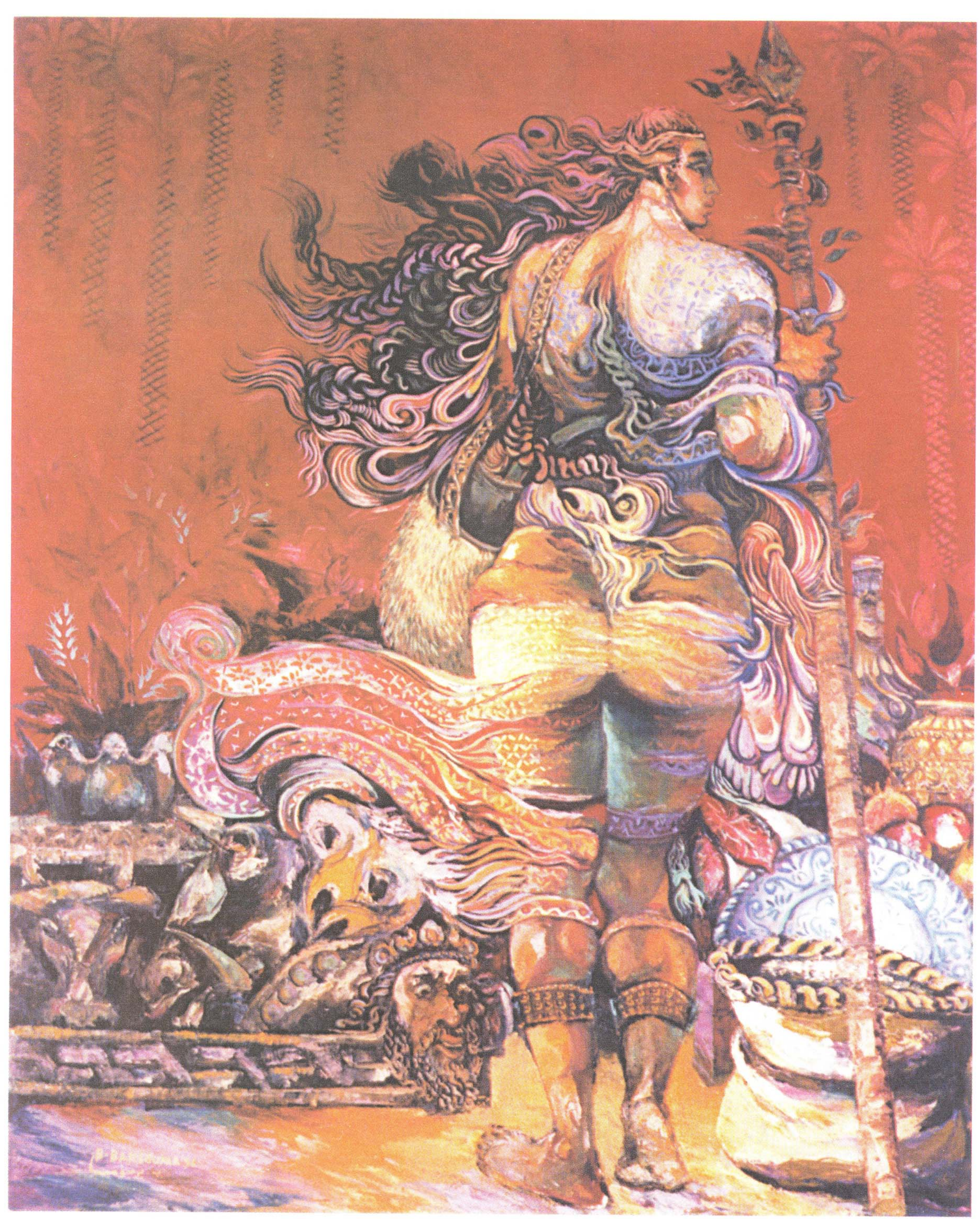
اللوحة الثانية

عنوان اللوحة: الشرق

قياسها(100-80) سم مقتناة ضمن مجموعات خاصة لأحد تجار الأعمال الفنية في حلب مرسومة عام 1996 منفذة بالألوان الزيتية، معروضة بحلب بصالة الخانجي ضمن معرض فردي عام 1996 الأسلوب واقعي تعبيري يحمل بعد رمزي.

موضوعها: أخذ الفنان موضوع اللوحة من أساطير حضارة بلاد الرافدين حيث كانت بعض المحاربات تعاون الرجال في الحرب، حيث يظهر في اللوحة أنثى قوية البنية تحمل في يدها اليمنى رمحاً طويلاً وفي يدها اليسرى عناصر مختلفة، وعلى جانبيها من الأسفل شريط من العناصر، يتكون في اليسار من مجموعة من الأصنام الوثنية والحيوانية ووجه متلصلص، ومن اليمين على غلال وأواني.

وبقراءة عامة دلالياً بعد أن نرى الشكل ككل نبدأ بتأمل الجسد من فوق وباتجاه الأسفل فنرى فيه خارطة كاملة من العناصر الشرقية كجدائل الشعر والأقمشة والسلال، والعقبان، بالإضافة للجسد نفسه، حيث أن الجسد في نظر الفنان(في الحقيقة) ليس جسداً وإنما هو خارطة وحكاية شرقية ممتلئة بعناصره المتعددة نقرأ فيها القوة والأصالة والإرادة والتحدي والبقاء والصمود بالإضافة إلى الجمال الفاتن الأخاذ، وننتقل بعد ذلك للأسفل بهذا الخط المنضبط ونرى الثيران المحنطة وأصنام الآلهة التي استطاع الإنسان ان يقولبها، وبالرغم من ذلك نجد الطيور الجارحة التي تلحق الجيف، بالإضافة إلى الخونة الجواسيس(وجه الإنسان) الذين يندسون في أحلامنا وفي أرضيتنا ويتوغلون فيلوثون غلالنا ومحاصيلنا ويحطمون آنيتنا، لأنه حيث تندس هذه الوجوه الخبيثة المرائية نرى العقبان التي تلحق الجيف ورؤوس الثيران والعناصر الوثنية وبالرغم من هذا نرى سنابل القمح مع أشجار النخيل التي توحي بالتأثير الشرقي الرافدي فتُهدِّأ رغم ضبابيتها من الخلفية الحمراء الملتهبة التي تدل على التوتر والقلاقل والثورات والدم والنزاعات التي تهزّ الشرق، فيرمز الفنان إلى ذلك الإنسان الذي يملك إرادة التصدي والتحدي والبقاء وبالتالي الديمومة، والأصالة وذلك لاستمرار هذه الحضارة التي رمز إليها الفنان بالأنثى، ذات الورك المطهمة التي ترمز إلى ورك الفرس العربية



اللوحة الثانية. الشرق. 100×80. 1996.

الأصيلة القوية البنية، حتى أننا نحس بوجود الذيل في أعلى هذا الورك، يجعلنا الفنان عموماً نحس بوجود هذه الفرس الأصيلة التي تمثل التحدي والرغبة في البقاء والإرادة والعيش بشرف. (هذا كان من ناحية الدلالة والإسقاطات الاجتماعية).

من ناحية البنية الهندسية والشكل: إن الشكل في اللوحة معالج ما بين كتلة أفقية في الثلث السفلي مع ارتفاع كتلة لعامود شاهق يخترق هذا الفضاء الملون مع حربة ممتدة أيضاً يتكئ عليها هذا الجسد الشامخ، وما بين الأفقي والعمودي يتشكل الشكل الهرمي المحكم التكوين، ذو المقاييس المريحة للعين، فتكون بذلك علاقة الكتلة المشغولة بفراغ اللوحة المتبقي علاقة ذات نسب ذهبية، تماماً كالزخرفة العربية، فهناك حساب للمساحة بشكل دقيق،(الكتلة مع الفراغ) أو(المساحة المشغولة مع الفراغ المتبقي).

ففي الثلث الأسفل هناك شريط عرضي يتضمن عناصر أخرى ترتبط مع العنصر الأساسي وهو الكتلة العمودية التي تبتعد بمحورها قليلاً عن المحور الوسطي لكي لا يشكل خطاً ممركزاً أو يخلق مساحات متناظرة، ما بين الكتلة الأفقية والعامودية. ويتشكل بناء معماري نموذجي هرمي غير قائم ولا متساوي الأضلاع، حيث نلاحظ من خلال بنية اللوحة وهندستها الوعي في عقل الفنان الذي يقوم ببناء العمل، فهو ليس عملية عبثية،لأن التكوين عند برصوم برصوما مشغول بدقة شديدة حيث تشكل المساحة المشغولة مع الفراغ المتبقي نسبة مهمة جداً ومحسوبة بشكل رياضي تماماً كالزخرفة العربية حيث لا يقل الفراغ أهمية عن الوحدة المشغولة فهو تشكيل بحد ذاته.

بالنسبة للضوء: ليس هناك منبع ضوئي واحد في اللوحة حيث نلاحظ أن الضوء يتخلل الجسد بشفافية وخصوصاً في منطقة الفخذين والورك وباقي الإضاءة ناتجة عن العناصر المرسومة للتعبير عن شكل العنصر، وهو يماثل بذلك فن التصوير الشعبي والأيقونة.

الزخارف: توشي الزخارف معظم الجسد والأردية وأشياء اخرى، حيث يمتاز الفنان بالحس التزييني الذي يعطي العمل أصالته وطابعه الشرقي، فيشعرنا بذلك بامتداده الموروث من بيئته الشرقية، فيدخل الفنان التجريد الزخرفي في لوحته التي تحمل صفة تعبيرية، فتصبح امتداداً للتصوير التراثي الشرقي المحلي.

يتصف ملمس اللوحة بدسم لوني حيث نلاحظ في أعمال الفنان الحديثة ضربة سكين واضحة، مع صراحة الألوان المستخدمة، وتناقضها وهو تناقض ما بين بارد وحار، عاتم ومضيء، حيث تحمل هذه التباينات عملاً درامياً بصرياً تعطي جواً مسرحياً.

والمشهد مهم عند برصوم برصوما باعتبار أنه يقوم بعمل موضوعات لها طابعها الأسطوري الدرامي، فهو يمسرح المشهد، وبالتالي يركز على أن يكون هناك هذا التناقض والتباين لكي يحدث الجدلية والدراما، وبالتالي يشدّ المتفرج لقراءة هذا النص، فاللوحة عنده كأنها مأخوذة من نص مسرحي يعبر عنها بالألوان المتناقضة كالأحمر الصريح، الأزرق، الأخضر، وهذا ما نجده كثيراً في أعماله الحديثة التي يتناول فيها أساطير بلاد الرافدين، على عكس موضوعاته الأولى حيث نجد الألوان الانتقالية الكثيرة ومجموعة من الرماديات والرماديات المخضرة، حيث لا نجد هذا التدرج في الأعمال الحديثة، ولا يعتمد الفنان أيضاً على طريقة الرصف أو تراكم الشفافيات فوق بعضها على طريقة التوشيح، وإنما المهم عنده أن ينقل إحساسه وبالتالي خلق هذا المشهد وتأثيره البصري، والملمس قد يساعد في ذلك فيحدث الأثر وهو المهم.

اللوحة الثالثة

عنوان اللوحة: اعتقال تموز (دوموزي)

قياس اللوحة(100 – 80) سم مقتناة ضمن مجموعات خاصة لأحد تجار الأعمال الفنية في حلب مرسومة عام 1996م منفذة بالزيت، معروضة بمعرض فردي بصالة الخانجي عام 1996م بحلب.

الأسلوب واقعي تعبيري يحمل أبعاداً رمزية.

موضوع اللوحة يصور الفنان في لوحته اعتقال دوموزي(تموز) كبديل لإينانا لكي تخرج من العالم السفلي، وهي قصة مأخوذة من الأساطير الرافدية، تروي القصة قبل الاعتقال كيف أن(تموز) طلب من جميع الآلهة أن يتوقف قرار الاعتقال بحقه، إلا أن الأمر كان خارجاً من أيديهم مما اضطره



اللوحة الثانية. اعتقال تموز (دوموزي). 100×80. 1996.



للاختباء في أحد الاصطبلات حيث تم اعتقاله عندها أوثقوه وحطموا كأسه التي كان يشرب بها ودقوا أسافين في رأسه، واقتادوه إلى أريش كيغال إلهة العالم السفلي، ووضعوه أمام بوابتها، تمهيداً لرميه فيما بعد في العالم السفلي الملتهب والمليء بالعذابات المختلفة.

- عند قراءتنا للوحة نبدأ من فوق من المنجل، ثم وجه(أريش كيغال) ثم جسدها الممتلئ بعناصر وحشد من الأشكال والرموز لتؤكد هوية آلهة العالم السفلي، ومدى جبروتها ولؤمها، فتتم إذاً قراءة جسد(أريش كيغال) من الأعلى إلى الأسفل وصولاً إلى أقدام(تموز) صعوداً لرأسه انتهاءً بدخولنا معه للعالم السفلي الملتهب، إذاً لا يوجد خروج من اللوحة وإنما الدخول إلى داخل البوابة، كل شيء يوحي بالموت، من الجماجم على البوابة، إلى الألوان الخلفية الصفراء الرمادية المحمرة قليلاً التي تقودنا إلى العالم السفلي، فتكون اللوحة بمثابة(دخول ومن ثم دخول) وليس مغادرة اللوحة، حيث يجعلنا الفنان نشعر وكأن هناك أدراج تقودنا إلى الأسفل إلى ذلك العالم السفلي الغامض.

- من ناحية البنية الهندسية، نلاحظ محورين وسطيين يبتعدان عن المنتصف، ويستقران على خط عرضي أسفل اللوحة، وهناك جزء من الباب في اليمين، وجزء أكبر من الباب في اليسار يحوي جماجم موتى، ونجد أيضاً أن خط المنجل مائل لا يوازي البوابة، ونلاحظ الجسد ممتلئ بآذان وفقرات موتى وعيون وأنوف معلقة في أنحاء الجسم، كما نلاحظ أيضاً عقبان الموت التي تحوم على جثث الموتى، ذلك أن(أريش كيغال) ككل هي إشكالية بحد ذاتها، لما تحويه أيضاً من سلاسل مشرشبة نازلة منها، والفقرة التي على أذنها،



ضحكتها اللئيمة مع السبات المؤلم لشخص تموز الذي كان له مكانته(ذلك العاشق الصالح كيف يتم اعتقاله؟) فهو موضوع على كرسي يعبر عن مكانته السابقة كإله من الآلهة، بالإضافة إلى لباسه الفاخر المطرز بالكوناكس(الألسنة المتدلية)، نعود إلى الشكل كتكوين ما بين الأرضية وما بين العمودين البعيدين عن خط الوسط إلى حد ما، وما بين الخطين الجانبين اللذين يشكلان صفاً ثانياً وحتى عصا المنجل كيف تميل كي لا تبقى خطاً متوازياً مع خطي البوابة، فيصبح الفراغ المتبقي مقبولاً فكتلة تموز مع الباب خلفه، تشغل مساحة أمام العين تساوي لكتلة أريش كيغال مع منجلها وجزء الباب جانبها.

وهكذا يتحقق التوازن في اللوحة فلا تميل لا يميناً ولا يساراً.

وكما في اللوحتين السابقتين فإن الإضاءة ليس لها مصدر واحد حيث نلاحظ تشرذم الإضاءة على الأجسام والسطوح في كامل اللوحة، مستخدماً الظلال في بعض الأمكنة ليعطي للأشكال تضاريسها، كما في المنمنمات والأيقونات، وتقوم الألوان الصريحة في اللوحة والمتناقضة لونياً بتشكيل مشهد مسرحي يعطي المتلقي الشعور بالعظمة والجلال واستحضار شيء من روح التاريخ فنلاحظ توزّع الألوان الحارة في خلفية الصورة وأرضيتها وعلى بعض من أجزاء الجسم، أما الألوان الباردة فتتوزع في خلفية اللوحة قليلاً في الأعلى وبالإضافة إلى أجزاء من الجسم لكل من أريش كيغال ودوموزي(تموز) ليحقق بذلك التوازن اللوني القائم بين الحار والبارد.

* * *

الدادائية والسريالية...

في الفن المطبوع في أوروبا

PRINTMAKING...

■ د. عبد الكريم فرج*

تأزمت حياة الناس بسبب ما ألقته الحرب العالمية الأولى على كاهلهم من صعوبات ومآس ، ولكن مجموعة من الفنانين والكتاب واجهت هذه الأزمات برؤية ناقدة وشديدة الاستياء وظهر ذلك القلق والنقد في المعارض الفنية في(زيوريخ) وخصوصاً عند انطلاق بيان الدادائية من مقهى فولتير عام 1916 ، وتوضحت المواقف المتأججة بالمشاعر في أعمال(جان آرب) الفنان الالزاسي المنفي إلى سويسرا وكذلك في أعمال الفنان(ماكس أرنست) الذي اشترك مع جان آرب في نشاطات جماعة الدادا بعد الحرب.

حدد الدادائيون منطلقاتهم بمبادئ تعتمد على مجافاة المنطق المعروف والابتعاد عن الأشكال المألوفة في الرسم رغبة منهم في التخلص من كل التقاليد القديمة ، وأرادوا بتحديد العبارة أن يمثلوا(وجهة نظر جديدة) ولذلك انطلقوا بأفكارهم بكل حيوية وانعتاق خارج حدود القوانين المتداولة.

عبّر أحدهم(مارسيل دوشامب) عن أفكاره ومفهومه للفن العملي عبر اختياره للأشكال المسبقة الصنع وتنبأ(فرانسيس بيكابيا) بمستقبل الدادائية بقوله: أن مبادئها لن تكون منطقية وضمّن ذلك في عناوين أعماله في التصوير التي تحمل إسقاطات سيكولوجية، وعند وجوده في نيويورك أثناء الحرب العالمية الأولى شجع الفوضى والروح المتوثبة في الأعمال الفنية وفي عام 1916 انضم إلى جماعة(زيوريخ) ولعب دوراً هاماً فيما بعد في تظاهرات باريس التي أكدت على انفلات فكر الدادا من أية ضوابط منطقية ، الأمر الذي جعلهم في منأى عن مجتمعاتهم وربما شعروا بعدم احترامهم في الأوساط الاجتماعية الأوربيّة ، ولكنهم عادوا لإثبات دورهم وأهميتهم عن طريق ابتكاراتهم المثيرة التي ترمي لإعادة اعتبارهم بين الجماهير. كانت من أهم هذه النشاطات صدور كتاب لأحد شعرائهم وهو(ريشارد هولسنبيك) بعنوان(فانتزيات غيبرت) معززة برسوم توضيحية نفذها الفنان(آرب) عام 1916، ودعم شاعرهم هذا معارض فنية دادائية شارك فيها كوكوشكا. مارك - كاندينسكي وبيكاسو وشجع هولسنبيك كذلك كل من(غروس) و(هوزمان) على إقامة معارض فنيّة باسم الدادا في عام 1920 ، وفي ذلك العام كتب شاعرهم مفتخراً بما أثاره من حراك ثقافي لجماعته قائلاً(دادا وجدت من أجل أن تعطي للحقيقية قوة وزخماً ، دادا شكلت موقفاً يمجد التجديد وأصبحت انطلاقة متماسكة وقوية بين الحركات الفنية في العالم).

بعد عودة الفنان(ماكس أرنست) من الحرب أنتج أعمالاً فنية هامة في إطار الأفكار الدادائية تحمل تأثيرات(ألفرد كوبين - بول كلي - جورجيو دي شريكو) نفذها بتقنية الطباعة الحجريّة 1919 ضمن ألبوم خاص بعنوان :(يتعذر أن تكون هناك طريقة محددة إلى مرتفعات الفن ومنحدراته) وقد حملت هذه الأعمال صياغات دقيقة لمناظر وعناصر لا يمكن

* حفّار وعميد كلية الفنون الجميلة بدمشق.

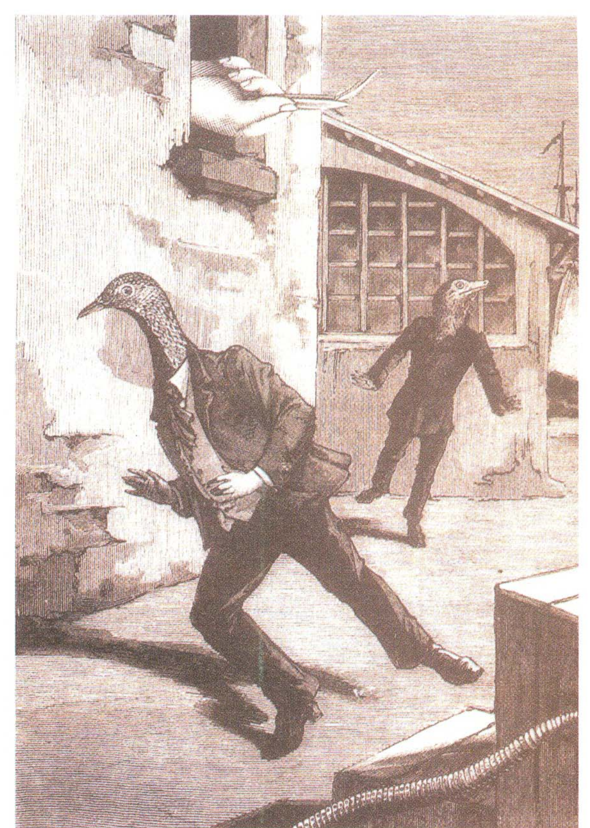
خوان ميرو. الاعتدال الربيعي.
حفر بالماء القوي وصبغة الماء 104,3×73,7سم. 1968



خلال العقدين الأولين من القرن العشرين سواء من الفنانين التشكيليين أو الشعراء ، رحل(ترستان تزارا) الناطق باسم الدادا إلى باريس عام 1920 و معه عدد من الكتاب الشباب مثل(أراغون – بريتون – الوارد) وفي نهاية عام 1922 على أثر صراع عنيف بين تزارا وبريتون أعلنت نهاية فترة الدادائية وانطلاق الأفكار السريالية على يد /بريتون/ حيث أعلن بيان السريالية الأول عام 1924 وقد عرّف مذهبه بمامعناه:عفوية نفسية مطلقة ونقيّة حددت مفهوم الحلم والواقع في إطار تفسير جديد من خلال التعبير عن نشاطات فوق الواقعية بخلق صور مبعثرة يعوزها النظام أو الترابط وهذه البعثرة وعدم الترابط هي نظام في السريالية أو(واقعية السريالية) آخذين بالاعتبار بعض أفكار(فرويد) وبعض الأسس العلمية في مفاهيم محددة وملتفتين إلى أهمية الرمزية وكتابات الرمزيين الذين ميزوا أنفسهم بشكل واضح عن نظرية(فرويد).

وبقي السرياليون في مراحلهم الأولى مختلطين مع عدد من جماعة الدادائيين السابقين مثل(جان آرب وماكس أرنست وغيرهم) ، إضافة إلى فنانين آخرين مثل(اندريه ماسون وخوان ميرو) ثم(يفس تانغي) والبلجيكي(رينه ماجريت) وانضم الجميع مع بعضهم في فترة تنظيمية وحوارات ثقافية وفنية حتى عام 1929 عندما صدر البيان السريالي لزعيمهم(بريتون) حيث بدأت المرحلة الثانية للسريالية ، وخلال أعوام الثلاثينات 1930 انضم(سلفادور دالي) و(البرتو جياكومتي) إلى السريالية وشكلا منعطفاً هاماً في تاريخ هذه الحركة وأخذ مفهوم الحركة في الإتساق والاندماج مع الزمن.

شكلت تجربة ماكس ارنست في ألبومه عام 1926 بعنوان(تأريخ الطبيعة)ومن خلال مطبوعاته بطريق(الفروتيج FROTTAGE طباعة السطوح البارزة بالحك والدعك) نتائجاً وأثاراً تثير الخيال بعيدة عن الواقعية المألوفة حيث أبدع أرنست خمسة مجلدات بطريقة الفروتيج أنجزها عام 1934 وكانت هذه استمراراً لطريقة استخدامه اللصقات أو(الكولاج) مع طباعة الصفائح الخشبية المحفورة بالمنقاش وقد ابتكر بطريقته هذه التي ابتدأها في النصف الأول من القرن العشرين أشكالاً فريدة من تحريضات الذاكرة ، وفي تحليلنا للآلية التي استعملها في كل من أعمال الكولاج والفروتيج والنتائج الخيالية التي أنتجها من توضّع سطحين

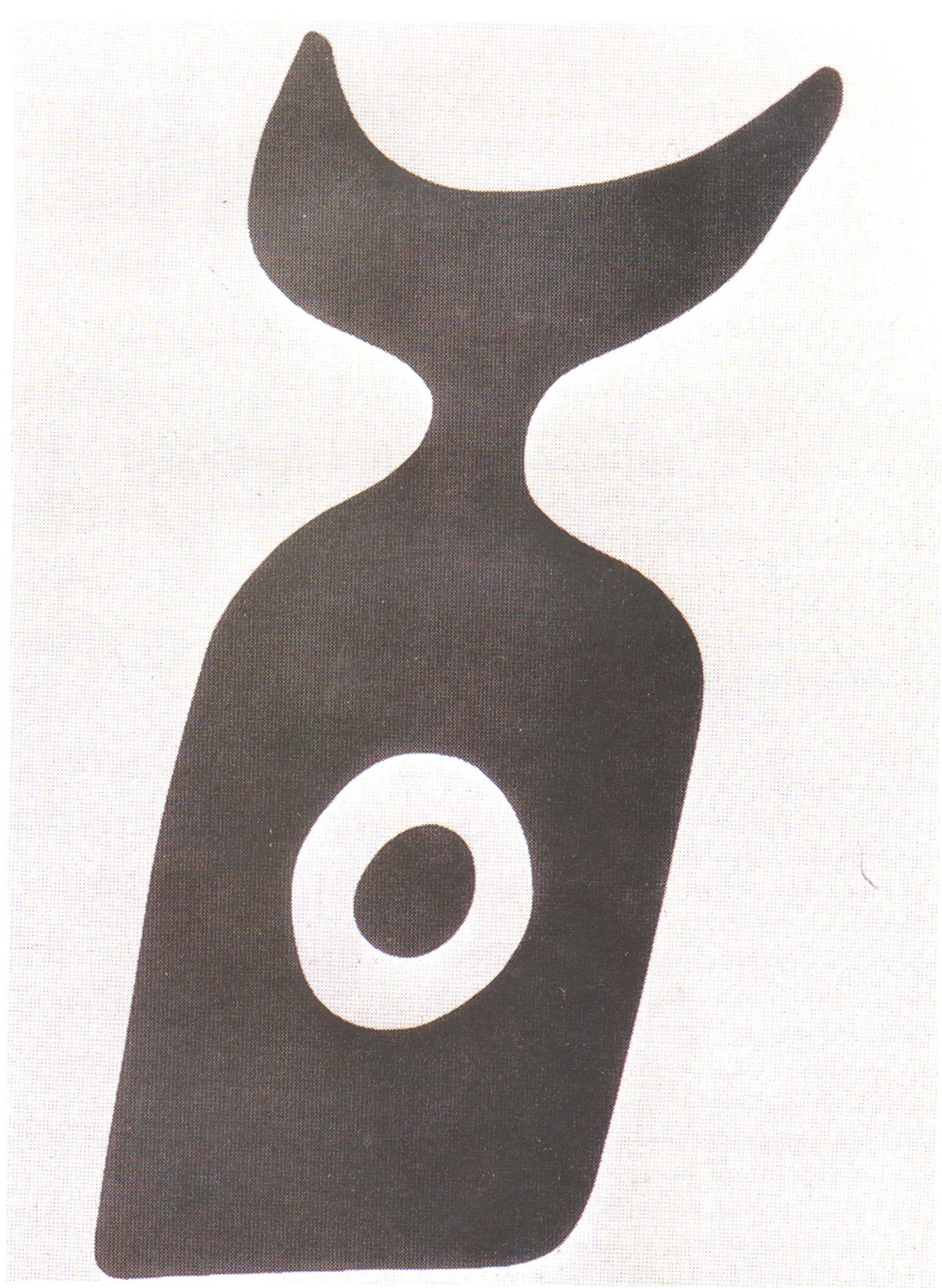


ماكس ارنست. حفر على الخشب بالمنقاش. 27,6 ×22سم. 1934.

أن نجدها أو نتوقعها في الواقع أرفقها بشروح طريفة تحت عنوان(التقاليد ليست محصنة بحيث لا يمكن مسّها ، فالأعلى يمكن أن يأتي إلى الأسفل وكل ماهو في الداخل يمكن أن يكون في الخارج) بمعنى أنه لاتوجد حقائق ثابتة يتوقف عندها الفن .

ومثله الفنان(جان آرب) الذي اتجه في رسومه لخلق تجريدات ذات طبيعة غامضة ، وقد أراد عبرها التعبير عن أشكال الحياة التي فجرتها الحروب والأزمات وقد ضمتها مجموعته المطبوعة بعنوان(ارديان) عام 1923 ، اشتهر منها عمله(الليتوغرافي) بعنوان(في منتصف الزجاجة) الذي يعبر بوضوح عن خلاصة تركيباته وتخيلاته الخارجة عن الطبيعة و كان في كل ذلك مؤيداً لكل المنتسبين لجماعة الدادا خصوصاً أولئك المغالين برفضهم للمادية المألوفة في رسم الأشكال .

هاجر فنانو الدادائية من زيوريخ إلى عدة اتجاهات



هانس ارت. عنق الزجاجة ليتوغراف. 41.6 X 24,7سم. 1932.

متطابقين فوق بعضهما ليتركا تأثيراتهما نجد أنه استطاع أن يقدم عناصره التي يقلقها الحنين المتخلل في أعماق الخيال السريالي.

ظهرت أعمال السرياليين الفنيّة في الحفر المطبوع من خلال مرافقتها للنصوص الأدبية وقد نشرها (دانيال كاهنويلر) بشكل رسوم توضيحية على منوال الرسوم التكعيبية التي نشرت سابقاً .

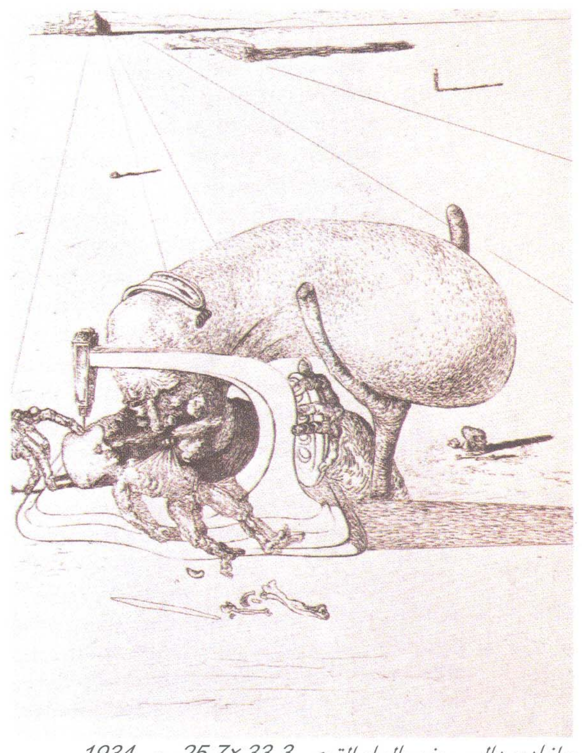
كان من السرياليين أيضاً الفنان الشاب (اندريه ماسون) ومن المهمين في الحركة السريالية، نفذ العديد من أعماله بطريقة الإبرة الجافة Point Dry ونشرت على شكل رسوم توضيحية وشكلت إنتاجاً مهماً جداً في الحركة السريالية ، وقد كانت أعماله معبرة عن عقيدة (بريتون) التي تتلخص في أنها: (تلقائية لا شعورية سيكولوجية صافية تحاول التعبير عن العمل الجوهري الفيزيولوجي للدماغ بشكل من الأشكال).

عرض اندريه ماسون عام 1926 رسومه التوضيحية في (كاليري سيمون) وقد ظهرت في هذه الأعمال ابتعاد الفنان عن التراكيب التكعيبية واتجاهها نحو التخيلات المعقدة والخصبة والتي تنبثق من اللاشعور وكانت من أعماله المميزة عام 1938 مطبوعته المنفذة بالماء القوي ضمن ملف مقدم إلى (أوجين الوارد) بعنوان (التضامن) وكانت مطبوعته بعنوان (الاغتصاب) أو الاختطاف التي أنجزها عام 1941 بالإبرة الجافة من أعماله المشهورة، وقد طبعت هذه المحفورة متأخرة في العام 1957 ولكن شهرتها وأهميتها جاءت من أنها حملت أدق وأنقى التعبيرات التي تمثل الفلسفة السريالية.

تغيرت أعمال ماسون اللاحقة في فن الحفر والطباعة لاعتمادها على الانبثاق والتواصل مع عوالم الواقع بدلاً من تحت الشعور، وقد شكلت مرحلة جديدة من مراحل تحولاته الفنية، كما برهنت أعماله في الطباعة الحجرية (ليتوغرافي) عام 1952 على تحول جديد ممثلة اتجاهه الجديد نحو استعمال الحروف في المنتج الفني ولكن بطريقة منغمسة في التلقائية الحرة و تأثيرات بقايا الذاكرة خصوصاً مما حملته أثناء رحلته إلى/ فينيسيا/.

ترافق الفنان /خوان ميرو/ مع /ماسون/ في الانضمام إلى السريالية وبالرغم من أن ميرو لم ينتج أعمالاً في الحفر والطباعة في بداية عهد السريالية إلا أنه أنجز فيما بعد

خوان ميرو مجموعة برشلونة . ليتوغراف . 62×42سم. 1944 .



سلفادور دالي . حفر بالماء القوي . 3 .33 ×25,7سم. 1934 .

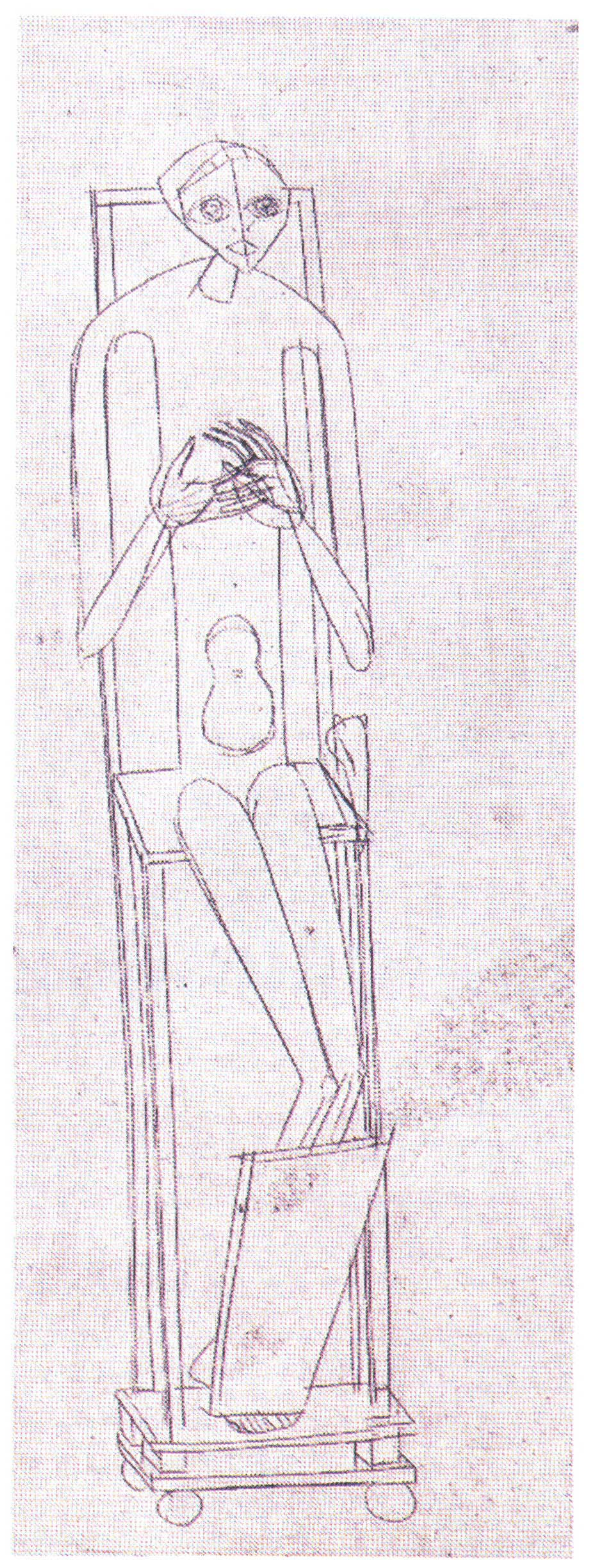
أعمالاً في الطباعة الحجرية وبالحفر العميق على شكل رسوم توضيحية ، وقد تضمنت أعماله المحفورة على المعدن أشكالاً مبتكرة لعناصر من تراكيب حيوية ذات الحركات اللينة التي ترتسم على سطوح أفقية مترامية تقود إلى إحساس بإلغاء الزمان والمكان وتستبقي فقط إرهاصات اللاشعور.

وصف بريتون الفنان ميرو بأنه من أهم السرياليين وقد قارنه مع سلفادور دالي الذي مثل السريالية المفرطة في التطرف معتبراً بأن ميرو عبر بشكل ملخص عن واقع الرؤية السريالية بروحية ما تحت الشعور وتداعياته وكان مميزاً في اختيار صوره المتخيلة.

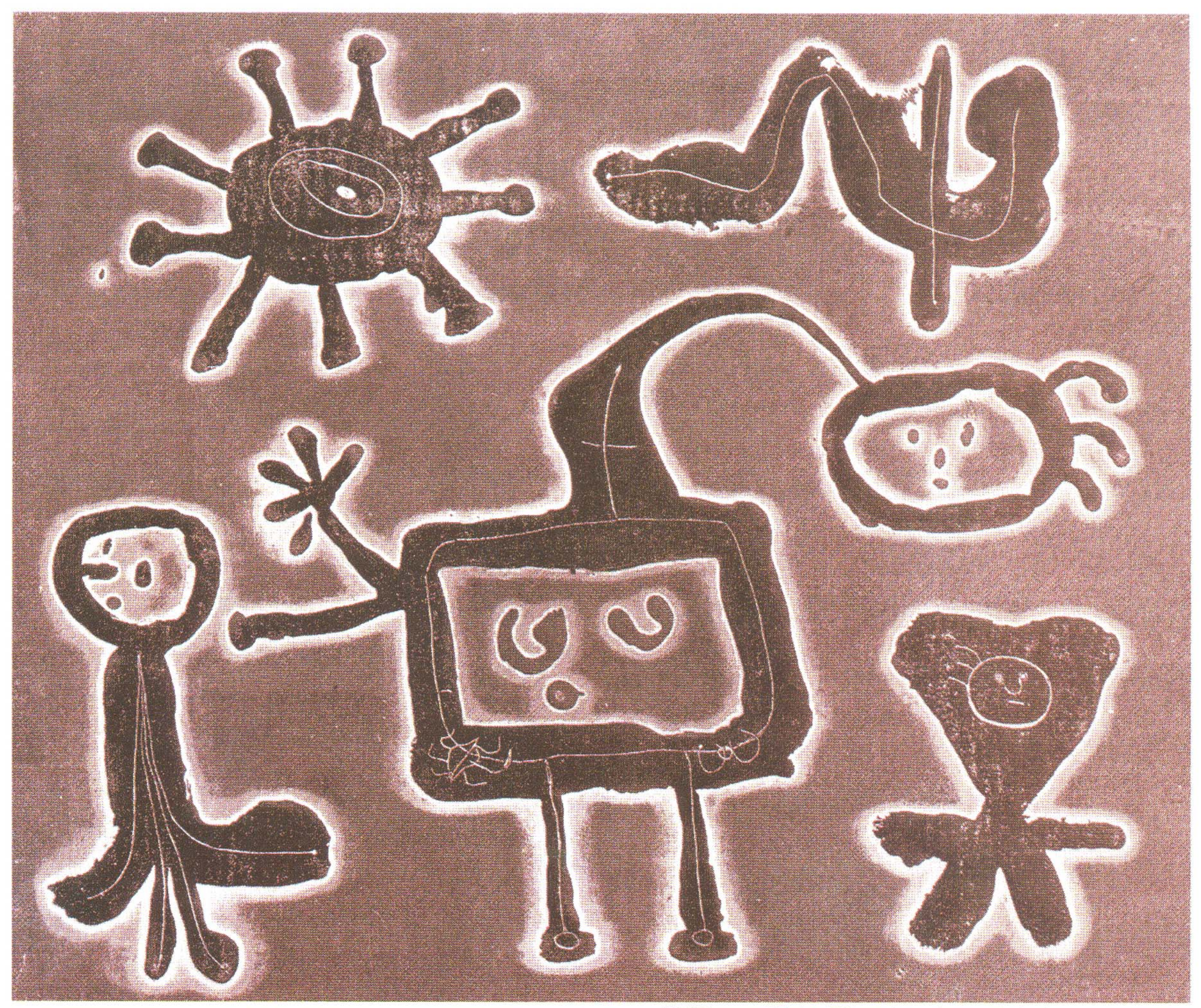
أنجز ميرو كذلك أعمالاً هامة بالحفر الملون على المعدن منفذة بالإبرة الجافة وقد استخدم فيها اللون الأسود والأحمر وبنفس الاتجاه عمل زميله /ماركوسيس/ الذي استضاف ميرو في محترفه لينجزا أعمالهما معاً وقد كان إنتاجهما غزيراً في هذا المجال وتناولا كذلك الصور الشخصية كما تميزت في إنتاج الفنان ميرو مجموعته المرسومة عام 1939 ولكنها نفذت بالطباعة الحجرية متأخرة في عام 1944 بسبب ظروف معينة وكانت بعنوان/ برشلونة/.

غادر ميرو إلى أمريكا عام 1947 ونفذ رسماً جدارياً في فندق هيلتون في أوهايو وفي نيويورك، وعمل في المرسم 17 في نيويورك وهو مرسم /وليم هايتر/ وقد تعلم ميرو في هذا المحترف طرقاً عديدة في تقانات الحفر العميق والبارز وشكلت مجموعة ميرو /العائلة/ طباعة ملونة أهم الأعمال الناجحة في الحفر والطباعة وقد أثبت الفنان فيها أهمية الاعتماد على الألوان في التكوين و التي أعطته حيوية جديدة و مثلت أيقونات مليئة بالصور اللونية المفرحة رمز فيها إلى النجوم والطيور والشموس وأجزاء من مواد فيزيائية خاصة بإبداعات ميرو والتي يؤلفها بانسجام واتقاق.

تمّيز ميرو في صياغة الخطوط التي ترسم الأشكال المتسمة برموز الكتابة التصويرية الغارقة في غرائب سحرية تشير بشكل ما إلى تواصلها مع الرموز في الثقافة الشرقية ، وقد اشتهرت بين أعماله في هذا الاتجاه عمله(الاعتدال 1968) Equinox رسم فيها إشارات تلمّح إلى تغير الفصول وتصل بين الوجود الإنساني والقدرة الإلهية عبر أشكال موحدة ومحاطة بتلك الهالات والنجوم والشموس ،وفي هذا العمل وغيره من أعمال



جيا كومتي، حفر بالمنقاش على المعدن. 30,4 ×24,5سم. 1934.

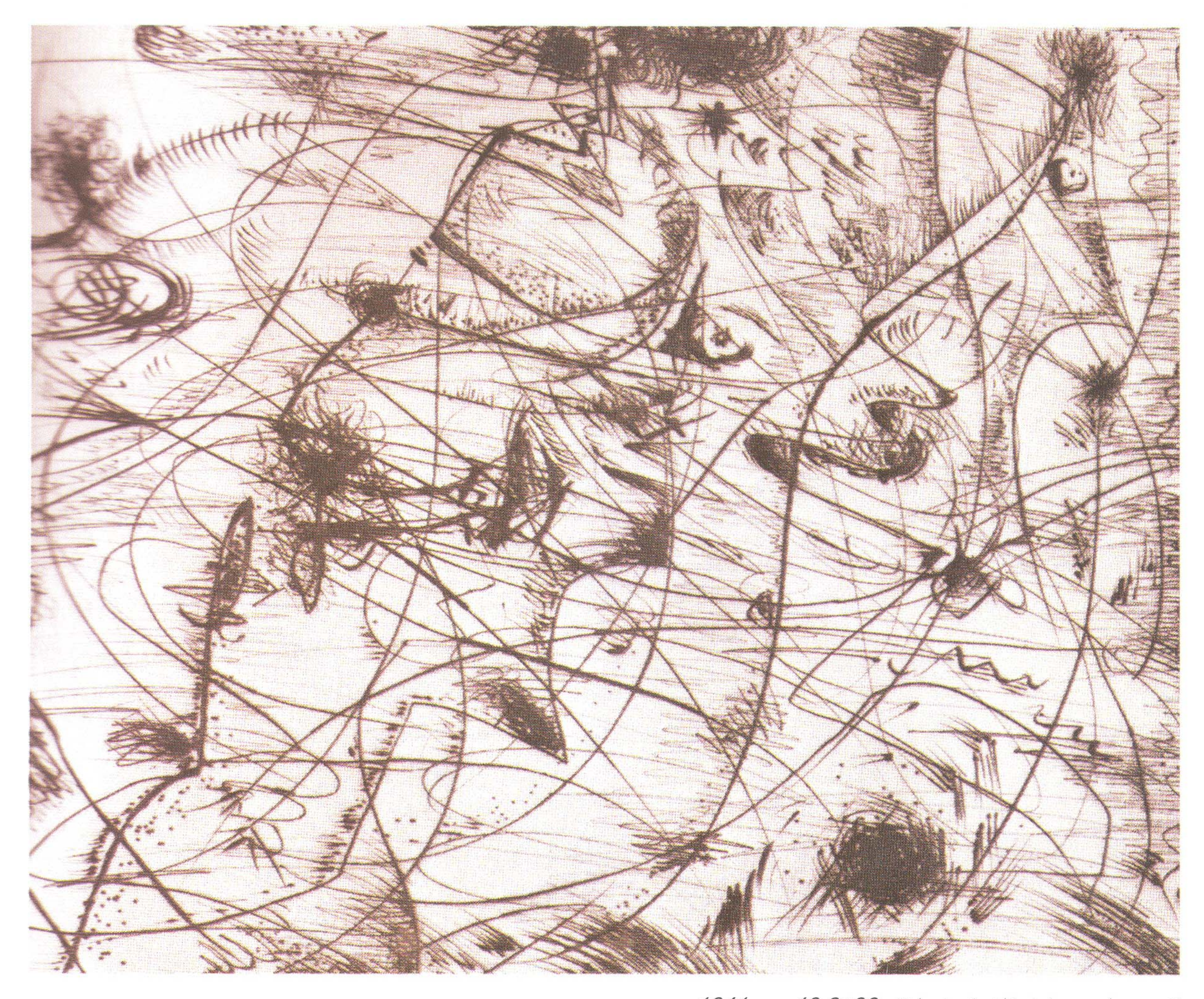


خوان ميرو. حفر بالماء القوي والمنقاش. 38 ×45,4 سم. 1952.

الفنان ميرو نشعر أننا أمام شخصية ممتعة مليئة بالأسرار الغامضة ذات المدلولات السحريّة لاتصلنا فقط بالسريالية ولكنها تدلل على تلك الشخصّية الأسبانية المتفردة.

وعودة إلى الفنان سلفادور دالي فقد كان من الفنانين الناشطين في الفكر السريالي، جسّد أفكاره في العديد من أعماله في الحفر والطباعة عندما نفذ بالحفر العميق على المعدن اثنتين وأربعين محفورة خصصها لأغاني(مالدورور Maldoror) وقد طبعها في باريس إضافة إلى رسوم توضيحية أخرى محفورة لأحد أدباء الحركة السريالية(أسادور دوكاس)، ومع إنتاجه هذا لفن الحفر لم يعط(دالي) للمطبوعة تميّزاً عن الرسم الغرافيكي لأنه كان يعتبر الحفر والرسم والتصوير مجالات للتعبير عن أفكاره الفلسفية(البارانوية) وقد مثلت هذه البارانوية في أعماله جنون العظمة والارتياب والاضطهاد بطريقة نقدية حرجة وبأسلوب تلقائي عصيب خارج سيطرة العقل وبصورة بالغة الحساسية ، لقد كانت أعماله محكومة بالهيجان والتفسيرات الخطيرة والمتوترة،ومعظم عناصر التأليف عنده تمثلت برسم المناظير المترامية والأشكال الغريبة كالهيئات اللينة والمتلوية المعتمدة على كماشات أوعكازات وعظام وظلال طويلة ومبالغة وماشابه ذلك .

كتب(جوليان ليفي)في نيويورك عام 1935 مقالاً



اندريه ماسون . اختطاف ابرة جافة . 30×40,6 سم. 1941 .

بعنوان(فتوحات اللامعقول)مامعناه: كن متيقناً أن ساعات سلفادور دالي المتضلّعة أو المتعرجة هي ليست إلا حاجة تقدم التدهور المفرط نحو الانعزالية(البارانوية) الناقدة التي تضع مفهوم التأليف خارج إطار الزمان والمكان والتي فسرها بعض النقاد أنها تقدم مفتاح الحل لقراءة الهواجس القلقة والمشبوبة بالعواطف والانفعالات لدى المصورين الذين يعملون بهذه الطريقة... وترينا إحدى(كليشاته) المحفورة تكويناً يحمل عدة عناصر من جملتها ساعة تشير إلى الرقم(12) والخطوط الأخرى في المطبوعة ترسم منظوراً يخترق كل الحواجز والقوانين في منظر مسكون بجماجم وعظام وأشكال تطرح ظلالاً طويلة شديدة الغرابة .

انشق دالي عن السريالية عدة مرات نتيجة أفكار وميول تخصه واستطاع في أواسط القرن العشرين رغم قلة إنتاجه في الحفر والطباعة أن يشتهر بانجاز أعمال هامة في هذا المجال وبقي في كل هذه الأعمال يدلل على نرجسية ورومانسية شديدة القلق والانفعال والتحريض.

وعندما دخل إلى عالم فن الحفر والطباعة الجيولوجي الانكليزي(وليم هايتر) تواصل مع السرياليين وعرض معهم 1933 وتعلم في محترفة(المرسم 17) خبرات عديدة في تقنيات الحفر العميق بكافة أشكاله وقد ظهرت في أعماله تلقائية وانغماس في الأفكار المنطلقة من اللاوعي، استخدم هايتر تلقائية كجزء باقٍ من آثار السريالية عندما أقام مرسمه

في نيويورك خلال الحرب العالمية الثانية والذي تحوّل إلى مختبر لابتكارات فنون الحفر المتعددة ، والشيء المهم في تجربة هذا الفنان و أهمية محترفه أنه استقبل عدداً كبيراً من الفنانين الذين تدربوا فيه وتعلموا من تجارب /هايتر/وكذلك تعلموا من خبرات بعضهم البعض ونذكر من هؤلاء النحات (جياكومتي) التشيلي الأصل والذي درس العمارة في بلده، فعندما انتسب إلى هذا المحترف في نيويورك نفذ أعمالاً في الحفر والطباعة وكذلك انضم جياكومتي إلى المحترف عندما انتقل إلى باريس ونفذ كذلك مجموعة من الأعمال بتقنيات المعدن والليتوغرافي وقد عبر من خلالها عن مشاريعه التي تمثل حروب الإنسان ومعاناته لاكتشاف الحقيقة الداخلية التي لانراها في البصر ، وقد ظهرت هذه النماذج من أعماله بعد العام 1945 ورافقته هذه الأفكار والتكوينات حتى وافته المنية عام 1966. كتب (نيكولا كالا) عن أعمال الحفر والطباعة لجياكومتي قائلاً: (أريد أن أراها لأصدقها) وعندما رآها قال مامعناه: أنها قصة صورة شخصيّة لنرجسي جرح في لحظة فرحه، متعجرف معجب بجرحه، إنها دراما الصورة الشخصّية المصلوبة وقد أخذت مكانها في أعالي السماء.

وفي ختام هذه الإحاطة بالعديد من أعمال الفنانين في مجال الحفر والطباعة في هذه الفترة في أوروبا وخصوصاً في إطار الحربين العالميتين الأولى والثانية نذكر المصور والحفار السويسري (كوت سيليغمان) الذي أنتج العديد من ألبومات الحفر والطباعة في باريس التي كانت مركز الحراك الفني والثقافي في أوروبا آنذاك.

وأخيراً: نذكر الفنانان البلجيكيان (باول ديلفاكس) و(رينيه ماغريت) السرياليان، وقد عمل ديلفاكس بالطباعة الحجرية بشغف شديد بعد بلوغه سن السبعين وأنتج أعمالاً تزهو بها نساؤه العاريات أو المرتديات الأزياء في ساحات المدن ومنتجعاتها برسوم تحمل بواعث السريالية أما ماغريت فقد أنتج أعمالاً مطبوعة بالحفر العميق على شكل رسوم تذكارية تمثل في غالبيتها طبائع صامتة مولفة أمام مناظر طبيعية مركبة برؤى سيريالية وقد استمر عدد من الفنانين غير المعروفين سابقاً في إطار الحركة السريالية بعد عودتهم إلى باريس في ممارسة إنتاج أعمال سريالية في مجال الفن المطبوع مثل هانز بلمر الذي نفذ بتقنية الماء القوي أعمال حفر شديدة الحساسية .

* * *

المصادر والمراجع :

(1) كريستينا يانيتسكا SURIALIZM 1973 /وارسو.

(2) سلفادور دالي.

(3) خوان ميرو.

(4) فرج عبد الكريم (فن الحفر والطباعة في أوروبا في القرن العشرين- دمشق 2008 دار نينوى).

(5) THE ART BOOK لندن (فيديون) 1994.

(6) ريفا كاستلمان / الطباعة في القرن العشرين / لندن 1997 (توماس وهدسون).

(7) ماكس ارنست كاتلوك معرض معرض دمشق 2000.

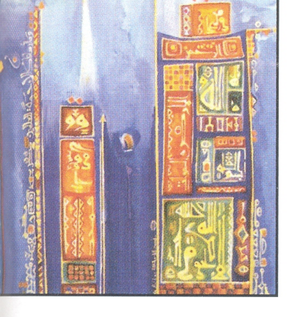
(8) خوان ميرو.

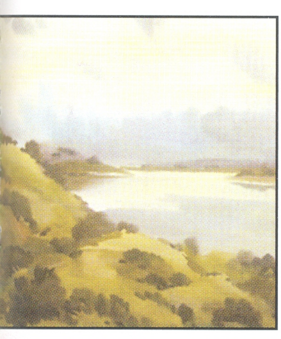
(9) جياكومتي.

فهرس الأسماء باللغة العربية والأجنبية:

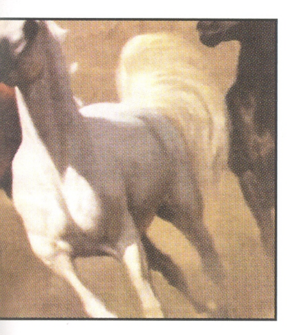
- (هانس) جان آرب 1887.1966 (HANS ARP JEAN).
- اندريه بريتون BRETON ANDRE.
- جوجيودي شيريكو 1888 1978 GIORGIO DE CHIRICO.
- باول ديلفاكس 1897-1994 DELVAUX PAUL.
- مارسيل دوشامب 1887-1968 MARCEL DUCHAMP
- ماكس ارنست 1891-1976 ERNEST MAX.
- البرتو جياكومتي 1966.901 GIACOMETTI ALBERTO
- رنيه ماجريت 1898 1967 MAGRITTE RENE.
- اندريه ماسون- 1896 1987 MASSON ANDRE.
- خوان ميرو 1893-1983 MIRO JOAN.
- فرانسيس بيكابيا 1879-1953 PICBIA FRANCIS.
- يفيس تانغوي 1900-1955 TANGUY JVES.
- سلفادور دالي 1904,1989 DALI SALVADOR.
- هانز بلمر -1902 1975 BELLMER HANS.

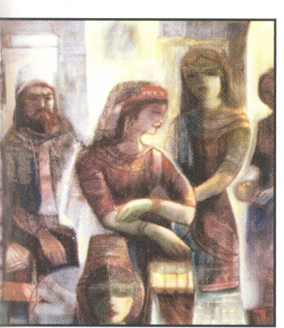
لوحة لسلفادور دالي.









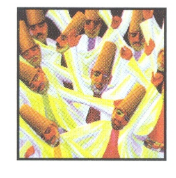












■ إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري...



عبد الله عبد السلام.

■ شهد المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/3/1 معرضاً للفنان محمد جميل محمد.

■ شهدت صالة إيبلا للفنون التشكيليّة بدمشق مساء 2009/3/3 معرضاً حمل عنوان(اللوحة الواحدة الكبيرة) للفنان ممدوح قشلان.

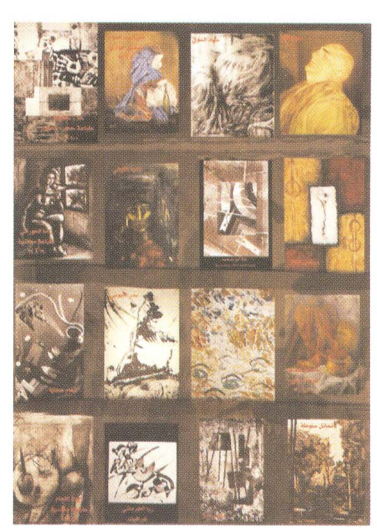
■ شهدت صالة أيام للفنون التشكيليّة بدمشق مساء 2009/3/7 معرضاً للفنان أسعد عرابي.

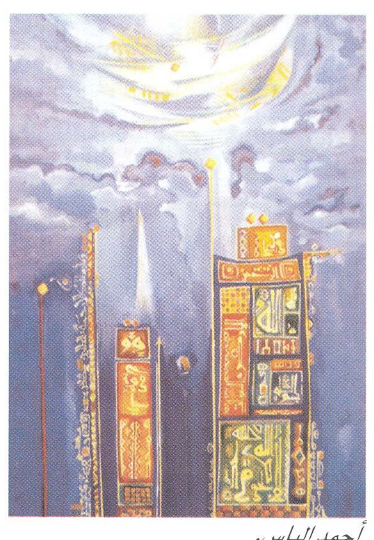
■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بمدينة جبلة مساء 2009/3/5 معرضاً أقامه معهد النبراس لمجموعة من الفنانين التشكيليين الشباب حمل عنوان(وتر ــــ لون).

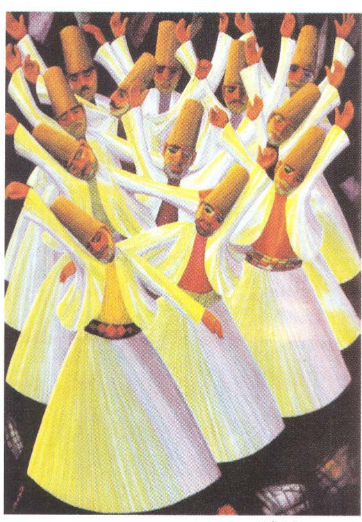
■ أقامت مديرية الثقافة في محافظة درعا مطلع آذار 2009 أول ملتقى للفن التشكيلي بمشاركة 45 فناناً توزعوا على النحت والتصوير الضوئي والزيتي والخط العربي والغرافيك.

■ شهدت صالة السيد للفنون التشكيليّة بدمشق مساء 2009/3/8 معرضاً بمناسبة عيد المرأة العالمي شاركت فيه الفنانات: عتاب حريب، سوسن جلال، غادة دهني، فلادا ميلينيك، جزلة الحسيني، ريما سلمون، رهاب بيطار، سهام ابراهيم، مي أبو جيب، ماسة أبو جيب، رزان عز الدين، ظلال غزلان، أمل غزلان.

■ شهدت مكتبة الأسد الوطنية بدمشق مساء 2009/3/10 معرضاً استعادياً للفنان التشكيلي الراحل(جريس سعد) وحفلاً تأبينياً


من معرض طلاب الحفر.


أحمد الياس.


ممدوح قشلان.

تحدثت فيه السيدة نبال بكفلوني ممثلة لوزارة الثقافة، والدكتور حيدر يازجي ممثلاً لنقابة الفنون التشكيليّة، والدكتور محمود شاهين ممثلاً لكلية الفنون الجميلة، والسيدة لانا سعد ممثلة آل الفقيد.

- لمناسبة يوم المرأة العالمي، أقامت صالة(كامل) معرضاً جماعياً لعدد من الفنانات الشابات منهن: عزة أبو ربعية، عزة حيدر، آية خير، نور عسلية، هبة العقاد، ميرفت برينو، ريم كاسوح، هيفاء عبد الحي. أقيم المعرض في الثامن من آذار 2009.
- شهدت صالة عشتار للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/3/15معرضاً للفنان رياض شعار.
- شهدت صالة المعارض في الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون بدمشق مساء 2009/3/15 معرضاً للفنان أنس الرداوي.
- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/3/15 معرضاً للفنانة التشكيليّة سميرة بخاش.
- شهدت صالة(موزار آرت) في مدينة جميرا بدبي مساء 2009/3/16 معرضاً للفنان التشكيلي السوري غسان السباعي.
- صدر في فرنسا خلال آذار 2009 مجلد من ثلاثة أجزاء تحت عنوان(في الوطن العربي الآن) وهو وثيقة لكونها الأولى من نوعها عن الفن المعاصر في العالم العربي عملت عليها صالة(إنريكو نافارا). يتألف المجلد من ثلاثة أجزاء: الجزء الأول يحتوي على أعمال أربعين فناناً عربياً ينشطون الآن في مجال الفنون التجريبيّة المعاصرة. المجلد الثاني والثالث يقدمان مهندسي ومصممي أزياء وأصحاب صالات ومراكز تعنى بالفن المعاصر في أنحاء العالم العربي. من النحاتين الذين طاولهم هذا المجلد النحات السوري باسل السعدي، ومن العرب/ منى حاطوم، زها حديد، عريب طوقان، أكرم زعتري، حسن خان، مروان رشماوي وآخرون.
- شهدت صالة دار المدى بدمشق مساء 2009/3/10 معرضاً للفنان بسام البدر.
- شهدت كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق مساء 2009/3/22 حفلاً تأبينياً للفنان التشكيلي السوري الراحل مصطفى فتحي حيث تضمن كلمات وزارة الثقافة ونقابة الفنون الجميلة ألقاها الدكتور حيدر يازجي، وكلية الفنون الجميلة ألقاها الدكتور عبد الكريم فرج، وأصدقاء الفقيد ألقاها محمود جوابرة، وآل الفقيد ألقاها شقيقه العميد أحمد مصطفى. كما عُرض في المناسبة فيلم 23 دقيقة حول تجربة الفنان الراحل من إعداد وسيناريو الفنان غازي عانا.
- شهدت صالة(فري هاند) مساء 2009/3/24 معرضاً مشتركاً للفنانين

أحمد الياس وعلي الكفري.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/3/24 معرضاً للنحات وليد نوفل.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/3/26 المعرض المركزي لفن النحت الذي أعدته ونظمته مديرية المشرح المدرسي والمناشط في وزارة التربية.

■ شهدت صالة إيبلا للفنون بدمشق مساء 2009/3/30 معرضاً حمل عنوان (الذاكرة والوفاء 2009) لمجموعة من الفنانين التشكيليين السوريين الراحلين هم: أدهم إسماعيل، ألفريد حتمل، برهان كركوتلي، جريس سعد، خير الدين الأيوبي، صبحي شعيب، عبد العزيز النشواتي، لؤي كيالي، محمود جلال، محمود حماد، وميشيل كرشة.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/3/30 معرضاً للفنان سمير صروي.

■ شهدت كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق قبل ظهر يوم 2009/3/31 مناقشة رسالة الماجستير للطالبة (جيهان بسام حجة) بعنوان (أثر التقانات على القيم التشكيليّة والتعبيريّة في أعمال فن الحفر المطبوع ــــ دراسة مقارنة بين الحفر الروسي والألماني مع السوري عبر نماذج مختارة من عام 1940 حتى عام 2000). تألفت لجنة الحكم من الدكاترة: عبد الكريم فرج، محمود شاهين، وعبد اللطيف سلمان الذي أشرف على الرسالة.

■ شهدت صالة قزح للفنون بدمشق مساء 2009/3/31 معرضاً للنحات محمد عمران.

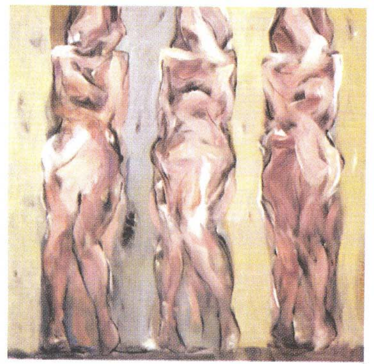
■ شهد المتحف الوطني بدمشق مساء 2009/4/1 معرضاً للفنان عصام حمدي.

■ شهدت صالة دار المدة في دمشق 2009/4/6 معرضاً مشتركاً للفنانين فاديا عفاش وريم موسى.

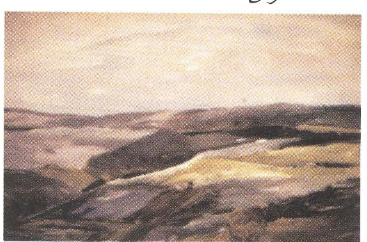
■ شهدت صالة كامل للفنون بدمشق مطلع نيسان 2009 معرضاً لمجموعة من الفنانين التشكيليين القادمين من مدينة حمص هم: عبد الله مراد، عبد القادر عزوز، كرم معتوق، إدوار شهدا، غسان نعنع. جاء المعرض تحت عنوان (تحية إلى غياث الأخرس).

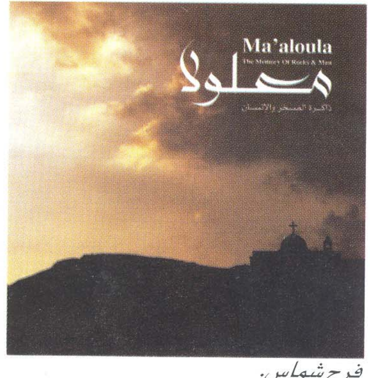
■ شهد متحف طه الطه في الرقة مساء 2009/4/9 لقاء الربيع الدولي الرابع للتصوير الضوئي بمشاركة 88 مصوراً ضوئياً من 10 بلدان هي: فلسطين، سورية، الأردن، الكويت، العراق، مصر، المغرب، تركيا، السعودية، أوكرانيا. وكان موضوع الملتقى التعريف بالقلاع الموجودة في عدد من المواقع، وقد فاز بالمرتبة الأولى د. مأمون ذيب الصفدي من سورية عن (قلعة البيضا) في محافظة السويداء. وفاز بالمرتبة الثانية مهدي العلي من السعودية،وفاز بالمرتبة الثالثة وائل خليفة عن عمله (قلعة الحصن). كما مُنحت جائزتان تقديريتان الأولى ليارا غسان سليم من سورية، والثانية لسلمان يوسف مدانات من الأردن.

■ شهد مركز أدهم اسماعيل للفنون التشكيليّة بدمشق مطالع نيسان 2009 احتفالاً خاصاً بالفنان الرائد ناظم الجعفري تضمن ندوة للدكتور راتب


أحمد يازجي.


محمد عمران.


سمير صروي.



فرج شماس.



فؤاد أبو سعدة.

الغوثاني وفيلم من إعداد الفنان غازي عانا.

▪ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/4/13معرضاً للفنان بشير بشير.

▪ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/4/13 معرضاً مشتركاً للفنانين: أنس العبد الله وعيسى حمدان. شهدت صالة السيد للفنون بدمشق مساء 2009/4/15معرضاً للفنان أحمد ابراهيم.

▪ شهد خان أسعد باشا في دمشق مساء 2009/4/18 معرض الربيع السنوي 2009الذي ضم أعمالاً موزعة على التصوير والنحت والحفر، وهذا المعرض خاص بالفنانين التشكيليين السوريين الذين تقل أعمارهم عن الأربعين عاماً ويكمل معرض الخريف المكرس للفنانين الذين تزيد أعمارهم عن الأربعين عاماً. المعرض يقام

بالتعاون بين مديرية الفنون الجميلة بوزارة الثقافة ونقابة الفنون الجميلة.

■ شهد المركز الثقافي العربي بدمشق(أبو رمانة) مساء 20 /4 /2009 معرضاً لمعهد الثقافة الشعبيّة بدمشق ضم أعمالاً موزعة على التصوير الضوئي، الخط العربي، والرسم.

■ شهدت صالة كامل في دمشق مساء 2009/4/20معرضاً للفنان فؤاد أبو سعدة.

■ شهدت صالة المعارض في دار الأسد للثقافة والفنون بدمشق مساء 2009/4/20 معرضاً للفنانة الروسيّة- السوريّة فلادا ميلينك.

■ شهدت صال(فري هاند) للفنون بدمشق مساء2009/4/21 معرضاً للفنان طاهر البني.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/4/22 معرضاً للفنان عبد الله عبد السلام.

■ أقلعت صالة عرض جديدة للفن التشكيلي بدمشق هي(صالة تجليات) وذلك بمعرض استعادي للفنان نذير نبعة.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء2009/4/26 معرضاً للفنان جكو الحاج يوسف.

■ شهد المتحف الوطن بدمشق مساء 2009/4/26 معرضاً للفنان الضوئي فرج شماس حمل عنوان(معلولا ذاكرة الصخر والإنسان) وهو عنوان الكتاب المتميز الذي أصدره مؤخراً ووقع عليه أثناء المعرض.

■شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء2009/4/28 معرض سورية الدولي الخامس للكاريكاتير الذي حمل هذا العام عنوان(الجوع).

■ شهدت صالة بيت الفن(آرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2009/5/2 معرضاً للفنان(طريف رسلان).

■ شهدت صالة(بوزار) في دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2009/5/3 معرضاً للفنان التشكيلي السوري(الياس زيات).

■ شهدت صالة(فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2009/5/5 معرضاً للفنانات: أمل غزلا، خناف صالح، زينة علي، ظلال غزلان.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/5/5 معرضاً للفنان وليد المغربي.

■ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة بدمشق مساء2009/5/7 معرضاً للفنانين: فاتح المدرس وفادي المدرس.

■ شهدت صالة البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/5/11 معرضاً لأعمال طلاب قسم الحفر والطباعة في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.

■ شهد المتحف الوطني بدمشق مساء 2009/5/13معرضاً جماعياً للفنانين: يوسف البوشي، هشام الغدو، اسماعيل نصرة، جهاد سعود، غزوان علاف، ريم الخطيب.

■ شهدت صالة(غرين آرت) بمدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة منتصف أيار 2009 معرضاً للفنانة التشكيليّة السوريّة ليلى مريود حمل عنوان(الدم أعمق من الظلال).

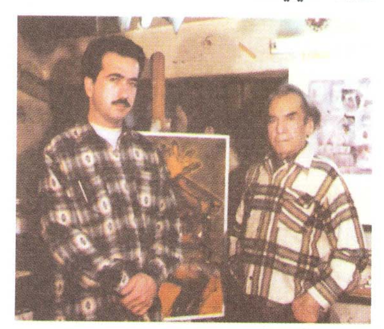
■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/5/17معرضاً للفنان أحمد يازجي.

■ شهدت صالة المعارض في دار الأسد للثقافة والفنون بدمشق مساء 2009/5/18 معرضاً للفنانة عتاب حريب.

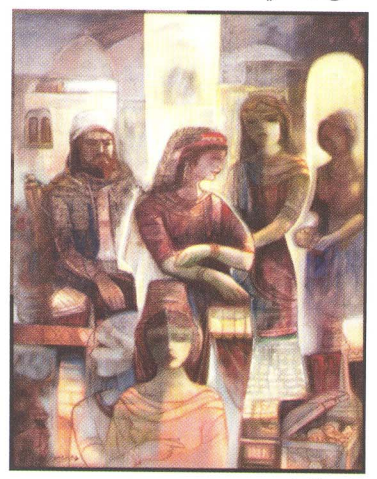
■ شهدت صالة أيام للفنون بدمشق مساء 2009/5/23 معرضاً للفنان منذر



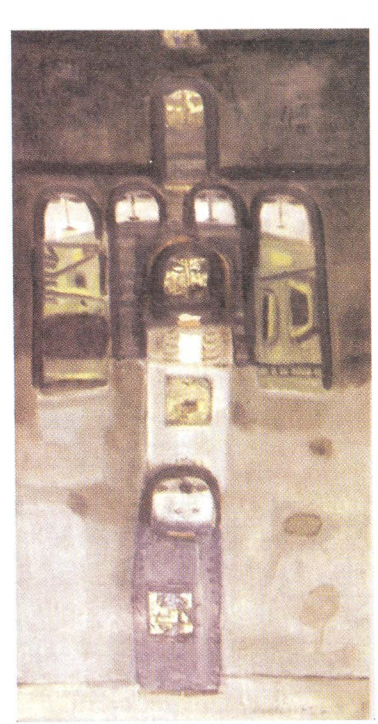
فلادا ميلينك.



فاتح وفادي المدرس.



طاهر البني.



فاتح المدرس.

كم نقش.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق(أبو رمانة) مساء 2009/5/24 معرضاً للفنان عصام أبو جمرة.

■ شهدت كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق صباح 2009/5/24 افتتاح معرض لأعمال ورشتي قسم النحت وقسم الاتصالات البصريّة فيها. الورشتان أقيمتا بالتعاون بين الكلية وبين الدار للثقافة والفنون، وقد وزعت جوائز عينيّة على الأعمال المتميزة.

■ يستعد فنان الكاريكاتير السوري علي فرزات لإطلاق صالة عرض للفن الساخر هي الأولى من نوعها في العالم العربي من حيث الأفكار التي ستطرحها أو حجم الانتشار، أو تكريسها لهذا الفن بين الناس.

■ شهدت صالة السيد للفنون مساء 2009/5/28 معرضاً للفنان سامر داؤد.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/5/31 معرضاً لمجموعة من الفنانات السوريات هن: إلهام جبور، إلهام سليم، بتول ماوردي، ماسة أبوجيب، خلود سباعي، رانية كعكرلي، رهاب بيطار، سميرة بخاش، سناء فريد، سهير سباعي، سهام ابراهيم، سوسن جلال، صريحة شاهين، عتاب حريب، غادة دهني، فلادا ميلينكا، مي أبو جيب، نسرين

التشكيل العربي...

■ شهدت صالة العرجون في مدينة أبوظبي مساء 2009/2/26 معرضاً للخط العربي للفنان العراقي ثابت الهيني.

■ الاتحاد الظبيانية 2009/3/1

■ شهدت صالة فاتح المدرس للفنون بدمشق مساء 2009/3/3 معرضاً للفنان اللبناني عادل قديح.

■ تشرين الدمشقيّة 2009/3/4

■ شهدت صالة الصخرة الحمراء(ريد ستين) في مدينة(غوتنبرغ) في السويد مطلع آذار 2009 معرضاً مشتركاً لأربعة عشر فناناً تشكيلياً أردنياً وأربعة فنانين سويديين. أشرف على المعرض الفنان الأردني خالد خريس والفنانة السويديّة(رانجهيلد لوندين).

- الاتحاد الظبيانية 2009/3/4

■ شهدت صالة(قباب) بمدينة أبوظبي مطلع آذار 2009 معرضاً للفنان العراقي نشأت الآلوسي.

■ زهرة الخليج الظبيانية 2009/3/7

■ شهدت مدينة المنامة في البحرين، ضمن فعاليات ربيع الثقافة، مطلع آذار 2009 معرضاً للفنان البحريني ابراهيم بو سعد حمل عنوان(نهاية النقطة).

■ شهد المجمع الثقافي في مدينة أبوظبي مطلع آذار 2009 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي المغترب في بلجيكا(حمادي)

حمل عنوان (انطلاقاً مع الخيول).

-الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/3/14

■ شهد رواق الشارقة بمدينة الإمارات العربية المتحدة مساء 2009/3/16 معرضاً للفنان التشكيلي المصري (خليفة الشيمي).

■ شهد حوش الفن الفلسطيني في مدينة القدس منتصف آذار 2009 معرضاً جماعياً حمل عنوان (القدس أبجدية الألوان) شارك فيه فنانون فلسطينيون رسموا القدس وعبّروا عنها بمختلف المواد والأساليب واختبروها في مراحل مختلفة طوال القرن الماضي. من المشاركين: داوود زلاطيمو، صوفي حلبي، كمال بلاطة، فلاديمير تماري، جمانة الحسيني، سامية حلبي، فيرا تماري، تيسير شرف.

-الأخبار البيروتيّة 2009/3/13

■ شهد معرض (آرت دبي 2009) في دورته الثالثة التي انطلقت فعالياتها 2009/3/18 معرضاً جماعياً حمل عنوان (توثيق فلسطين) شارك فيه مجموعة من الفنانين الفلسطينيين بأعمال فنيّة متنوعة التقانات.

- الاتحاد الظبيانية 2009/3/20

■ شهد المنتدى الثقافي العراقي في دمشق تظاهرة حملت عنوان (كرنفال الفن التشكيلي العراقي) شارك فيها 25 فناناً عراقياً وذلك مساء 2009/3/24.

- البعث الدمشقيّة 2009/4/23

■ شهدت دارة الفنون في العاصمة الأردنيّة عمّان أواخر آذار 2009 معرضاً جماعياً حمل عنوان (جواز سفر) وذلك بمناسبة ذكرى ميلاد الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش.

شارك في المعرض 27 فناناً تشكيلياً فلسطينياً منهم: محمد صالح خليل، أيمن حلبي، نائل قادري، خالد حوراني، حسني رضوان.

- الأخبار البيروتيّة 2009/3/25

■ شهدت ندوة الثقافة والفنون في مدينة دبي مساء 2009/3/23 معرضاً للفنانة التشكيليّة الإماراتية سلمى المري.

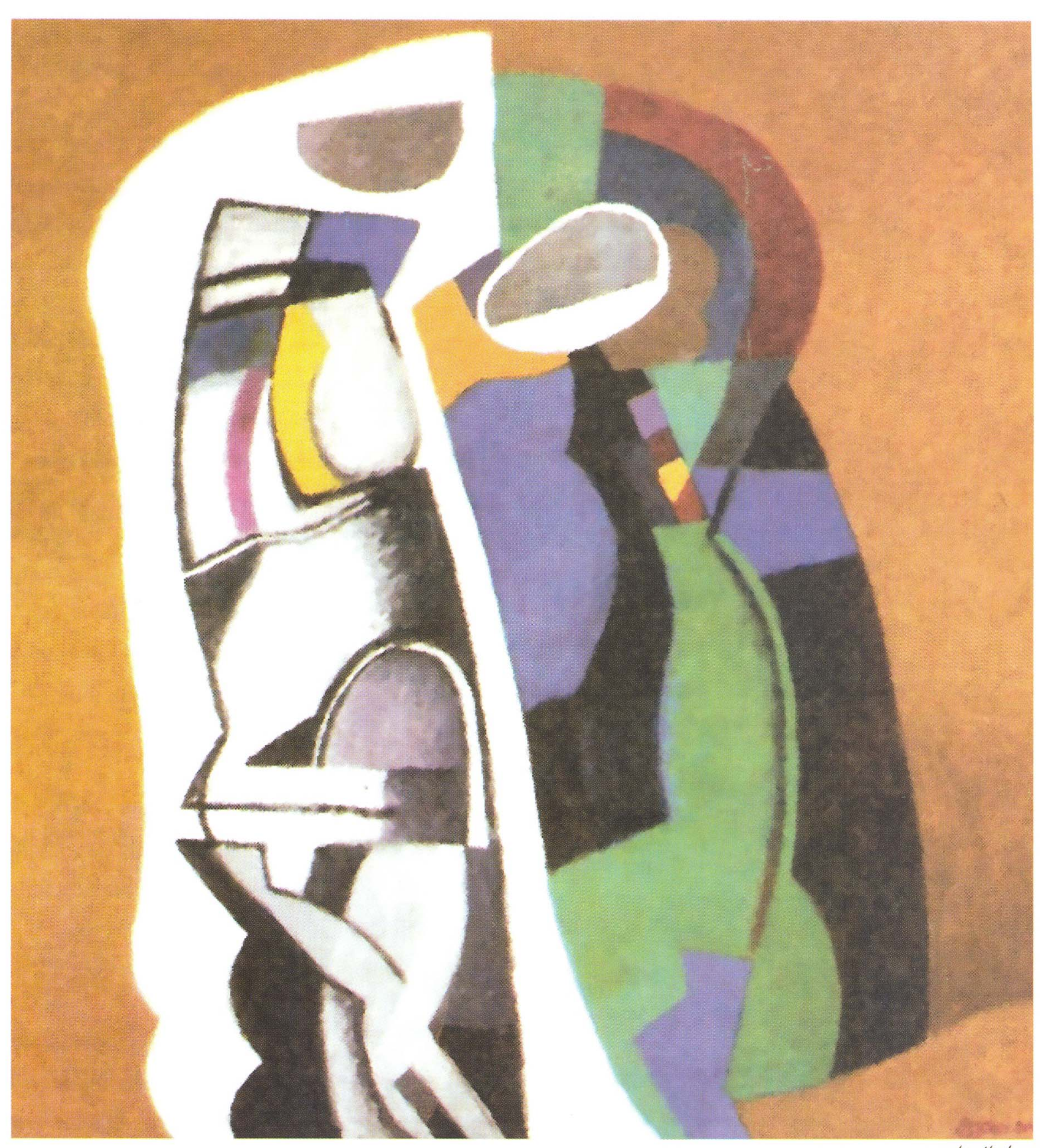
الاتحاد الظبيانية 2009/3/25

■ شهدت ردهة مسرح قصر الإمارات في مدينة أبوظبي منتصف آذار 2009 معرضاً للفنان العراقي المقيم في لندن ضياء العزاوي.

■ زهرة الخليج الظبيانية 2009/3/26



من معرض القدس أبجدية الألوان.



ضياء العزاوي.

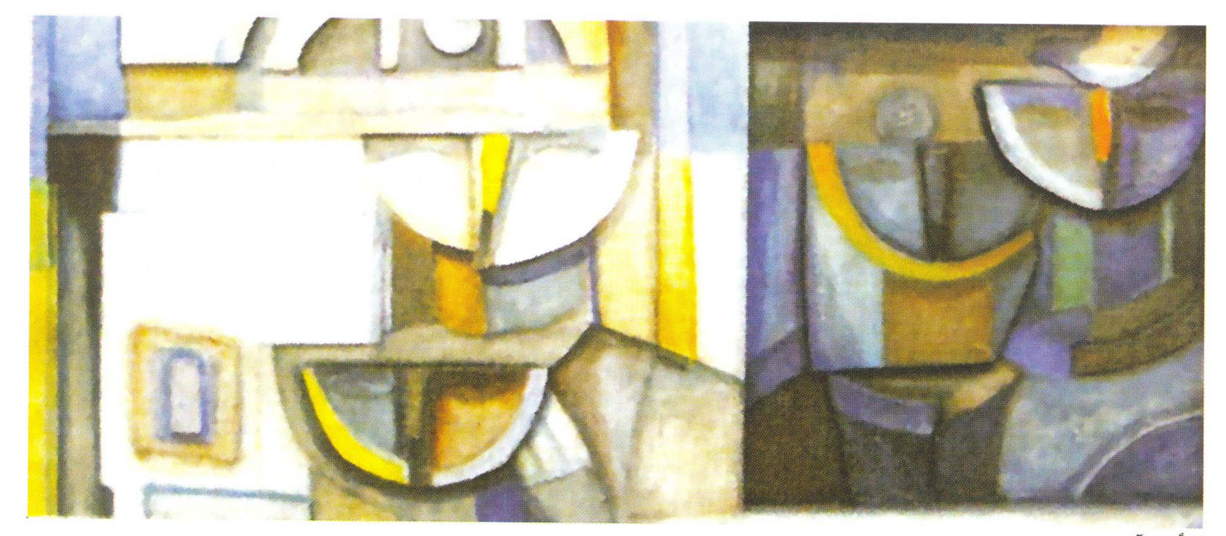
■ أقامت الفنانة التشكيليّة الفلسطينيّة شرين شامية خلال شهر نيسان 2009 معرضاً على أنقاض منزلها الذي هدمته الحرب الإسرائيليّة الوحشيّة الأخيرة على قطاع غزة.

■ الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/4/30

■ شهدت(رورد رولز) بمدينة دبي مطلع نيسان 2009 معرضاً للفنان التشكيلي الفلسطيني أحمد حيلوز حمل عنوان(المطبوع والمبصور)

■ الاتحاد الظبيانية 2009/4/3

■ شهدت صالة المعارض في المجمع



نشأت الآلوسي.

الثقافي بمدينة أبوظبي مطلع نيسان 2009 معرضاً للفنانة التشكيليّة الإماراتيّة(هدى الريامي).

-الاتحاد الظبيانية 2009/4/6

■ شهدت صالة(فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2009/4/7 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي أحمد الكرخي.

- البعث الدمشقية 2009/4/7

■ شهد مركز رؤى في العاصمة الأردنية عمّان مطلع نيسان 2009 معرضاً للفنان التشكيلي هاني الحوراني.

الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/4/9

■ شهدت صالة المعارض في المجمع الثقافي بمدينة أبوظبي مطلع نيسان 2009 معرضاً للنحات المصري حمدي النجار.

-الاتحاد الظبيانية 2009/4/9

■ شهدت قاعة ابن ظاهر في مدينة أبوظبي مطلع نيسان 2009 معرضاً للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني.

-الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/4/9

■ شهدت صالة بيوت الخطاطين بمدينة الشارقة مطلع نيسان 2009 معرضاً حمل عنوان(رسم الصوت) شارك فيه مجموعة فناني الخط العربي منهم: تاج السر حسن، حاكم غنام، عبد العزيز الفضلي، خالد الساعي.

- زهرة الخليج الظبيانية 2009/4/11

■ ضمن فعاليات احتفالية الجزائر بالقدس عاصمة للثقافة العربيّة 2009، شهدت ولاية(بو مرداس) الجزائرية معرضاً جماعياً شارك فيه 70 فناناً جزائرياً، وذلك احتفالاً بهذه المناسبة.

■ شهدت صالة قباب للفنون بأبوظبي منتصف نيسان 2009 معرضاً للأعمال النحتيّة والخزفيّة للفنانين العراقيين معتصم الكبيسي وأوس عبد المنعم.

■ شهدت صالة تشكيل للفنون بدبي خلال نيسان 2009 معرضاً جماعياً حمل عنوان(حوار صامت) شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين منهم: أحمد المهيري، بدر العوضي، ابراهيم الشيخ، سعيد خليفة، محمد رسول، نجلاء البسام، فاطمة الملا ... وسالم القاسمي.

-زهرة الخليج الظبيانية 2009/4/25

■ شهدت صالة(ميم) في دبي مساء 2009/4/28 معرضاً للفنان العراقي المقيم في لندن ضياء العزاوي.

-الاتحاد الظبيانية 2009/4/30

■ جرى في أبراج الإمارات العربية المتحدة يوم 2009/5/2 مزاد فني شرق أوسطي نظمته دار(كريستز) العالميّة، طرحت فيه للبيع نخبة مختارة من أعمال فنانين تشكيليين سعوديين.

■ شهدت جمعية الإمارات للفنون التشكيليّة في منطقة الفنون بالشارقة



حسين زياني.

مساء 2009/5/5 معرضاً للفنانة ماجدة سليم.

-زهرة الخليج الظبيانية 2009/5/2

■ شهدت صالة (كوادرو) للفنون الجميلة في قرية البوابة بمدينة دبي مطلع أيار 2009 معرضاً تشكيلياً بعنوان (من أجلهم) شارك فيه مجموعة من الفنانين.

■ شهدت صالة قباب للفنون بأبوظبي مساء 2009/5/9 معرضاً حمل عنوان (سومر والغرب) للفنان العراقي داوود سلمان.

-الاتحاد الظبيانية 2009/5/11

■ شهدت صالة سلوى زيدان للفنون في مدينة أبوظبي مساء الخميس 2009/5/7 معرضاً حمل عنوان (أكروشاج) شارك فيه فنانون من الإمارات ومصر ولبنان وفرنسا وإيران.

-الاتحاد الظبيانية 2009/5/10

■ شهدت مدينة هامبورغ الألمانية منتصف أيار 2009 معرضاً للفن الإماراتي الألماني حمل عنوان (حوار الحضارات) شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين الألمان والإماراتيين.

-الاتحاد الظبيانية 2009/5/13

■ شهدت صالة (آرت سوا) في مدينة دبي مساء 2009/5/14 معرضاً لمجموعة من الفنانين المصريين.

-زهرة الخليج الظبيانية 2009/5/9

■ شهدت صالة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2009/5/20 معرضاً للفنان أحمد عبد الرزاق.

■ شهدت صالة رؤى 32 للفنون في العاصمة الأردنية عمّان منتصف أيار 2009 معرضاً للفنان الأردني ناصر المجالي بعنوان (عالم من الروايات).

ـ الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/5/21

■ شهدت صالة (مانوسيان) في بيروت منتصف أيار 2009 معرضاً للفنان التشكيلي عيسى حلوم.

- الأخبار البيروتية 2009/5/19

■ شهدت مدينة مراكش المغربيّة منتصف أيار 2009 افتتاح أول متحف للشارع في المغرب أنجزه 22 فناناً متخصصاً في النحت على الخشب من المغرب وتركيا وإيطاليا ورومانيا وبولونيا وفرنسا وإسبانيا.

-الاتحاد الظبيانية 2009/5/24

▪ شهدت صالة (رواق 2) في الدار البيضاء المغربيّة، معرضاً للفنان المغربي المقيم بين دبي وباريس (حكيم غزالي) وذلك أواخر شهر أيار 2009.

- الاتحاد الظبيانية 2009/5/25

▪ نظم مركز معلومات وإعلام المرأة الفلسطينية في غزة أواخر شهر أيار 2009 معرضاً للفن التشكيلي بعنوان (استثناء) بمناسبة الذكرى 61 للنكبة وعلى شرف القدس عاصمة للثقافة العربية شارك فيه 32 فناناً وفنانة.

-الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/5/28

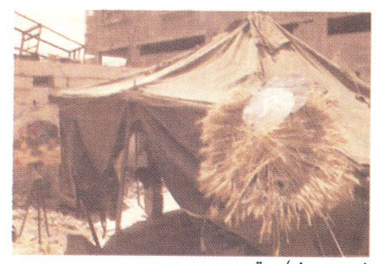
▪ شهدت صالة قباب للفنون التشكيليّة في مدينة أبوظبي مساء 2009/5/27 معرضاً لمجموعة السبعة الفنيّة حمل عنوان (مرايا الذاكرة). الفنانون المشاركون هم: خالد البنا وفاطمة سيف من الإمارات، عواطف آل صفوان وغادة آل حسن من السعودية، وصلاح حيثاني وإياد عباس من العراق، وسمر الحسيني من فلسطين.

-الاتحاد الظبيانية 2009/5/29

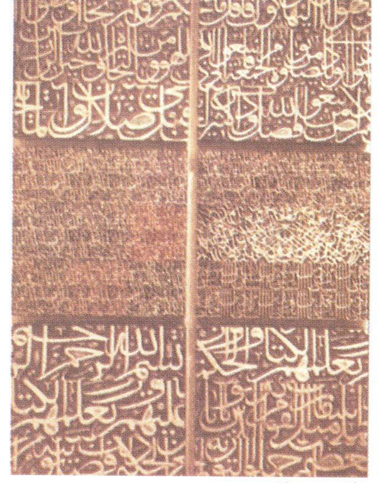
▪ شهد رواق الشارقة منتصف أيار 2009 معرضاً للخطاط المصري (خليفة الشيمي).

▪ شهدت صالة جمعية الإمارات للفنون التشكيليّة في الشارقة مساء 2009/5/24 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي (أمين السامرائي).

- زهرة الخليج الظبيانية 2009/5/23



شيرين شامية.



هاني حوراني.

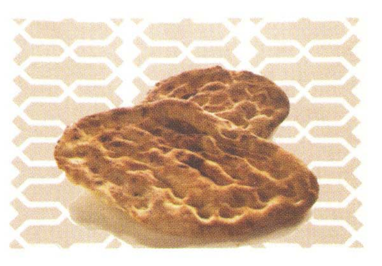
التشكيل العالمي...



كاي جوكينانج.



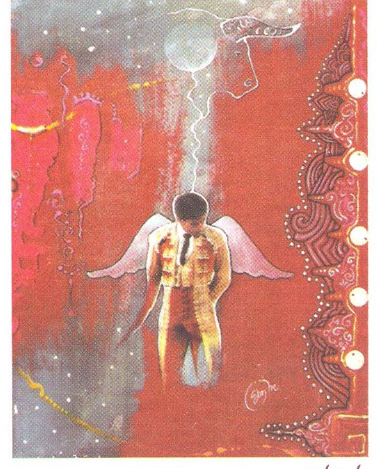
فريد بلكاهية.



آرنست هسه.



إدوارد هوبر.



ماسياس.

■ أن تخلو المعارض الفنية من المعروضات ليس بالأمر الجديد، فاللاشيئية شكل من أشكال الفنون ظل معروفا منذ نحو نصف قرن من الزمان.

لكن يحق لمركز جورج بومبيدو في باريس أن يفاخر باستضافة أول حدث ثقافي من نوعه ألا وهو المعرض الاستذكاري لـ51 معرضا دون معروضات لتسعة فنانين مختلفين.

فكيف لمتحف أن يستذكر معارض لم تعرض شيئاً؟

ويملأ المعرض، أو بالأحرى لا يملأ، جنبات خمس غرف في المتحف الوطني الفرنسي للفن الحديث بالطابق الرابع من مبنى بومبيدو. فالغرف كلها خاوية على عروشها، والجدران مطلية باللون الأبيض. أما الأرضيات فخالية جرداء. وجرى تنسيق الإضاءة بنفس الحرص المتبع عند إقامة أي معرض مؤقت آخر. وينظر حراس المعرض بعين ملؤها الريبة والشك للزوار كي لا يلمسوا أي شيء، أو في هذه الحالة حتى لا يمسوا لا شيء.

ويهدف المعرض الاستذكاري -الذي رفض أكبر المتاحف في بلدان أخرى استضافته- إلى الاحتفاء بحركة فنية انطلقت من باريس بواسطة فنان الفراغات الفرنسي إيف كلين، الذي كان أول من أقام معرضا من الجدران الفارغة في صالة إيريس كلير بباريس عام 1958.

ويحيي بومبيدو الاستذكاري كذلك معرض تكييف الهواء الذي جرى تركيبه (أو على الأصح لم يجر تركيبه) عام 1967 من قبل جماعة الفن واللغة التي تضم مجموعة من الفنانين البريطانيين.

ويعرض في هذا المعرض هواء مكيف في بهو خال ذي جدران بيضاء. وقد عمل خمسة أمناء متحف على تنظيم معرض بومبيدو الاستذكاري لفن اللاشيء الذي يضم أعمال (أو قل لا أعمال) سبعة فنانين آخرين، هم روبرت باري وستانلي براون وماريا إيكهورن وبيتان هوس وروبرت إيروين ورومان أونداك ولوري بارسونز.

- ملحق الثورة الثقافي الدمشقي 2009/3/3

■ شهدت ساحات مدينة (فالنسيا) مؤخراً معرضاً في الهواء الطلق، مجموعة كبيرة من التماثيل المضحكة المنفذة بمواد وخامات مختلفة منها: الخشب والبلاستيك، وهو معرض احتفالي سنوي.

■ شهدت مدينة دبي مساء 2009/3/1 معرضاً للفنانة الهندية (آرتشي شارما) حمل عنوان (تعبيرات).

■ جريدة الخليج- الشارقة 2009/3/3

■ شهدت أسبانيا مساء 2009/3/16 معرضاً للفنانة الصينيّة (كاي جوكيابج) حمل عنوان (أريد أن أصدق) ضم مجموعة من الأعمال الفنيّة المركبة من مواد وخامات مختلفة منها: الخشب والبورسلان.

■ شهدت صالة (آرت دبي) مساء 2009/5/18 معرضاً فنياً عالمياً شارك فيه 465 فناناً.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته)

بدمشق مساء 2009/3/23 معرضاً للفنان الألماني(إرنست هسّه) حمل عنوان(خبز) ضم مجموعة من الصور الضوئية الفنيّة.

- أعلنت صالة(مولوك) للمزادات البريطانية خلال شهر نيسان 2009 عن بيع 13 لوحة فنيّة تُنسب إلى الزعيم النازي(أدولف هتلر) بينها لوحة شخصية لهتلر عندما كان يسعى لأن يصبح فناناً تشكيلياً في(فيينا). ومنذ عامين باعت إحدى صالات المزادات في لندن 21 لوحة فنيّة تُنسب إلى هتلر بمبلغ 118 ألف جنيه استرليني، وهذا المبلغ أكثر من ضعف الثمن الذي بدأ به المزاد. يُذكر أن هتلر تقدم للالتحاق بكلية الفنون الجميلة في(فيينا) ولكنه لم يُقبل، وانضم بعد ذلك للجيش وشارك في الحرب العالمية الأولى.

-جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/3/28

- شهدت صالة(مارينا) بمدينة دبي مساء 2009/4/4 معرضاً للفنانة(كاترين برناردت) حمل عنوان(نساء رائعات).

- شهدت صالة(قباب) في مدينة أبوظبي مساء 2009/4/4 معرضاً للفنانتين الماليزيتين(ساتي وآن ماري ستريتون).

-زهرة الخليج الظبيانية 2009/4/4

- شهدت صالة البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/4/14 معرضاً للصور الضوئية حمل عنوان(خمسون سنة للإصلاح الديمقراطي في التبت).

- شهدت صالة(الغاف) للفنون في مدينة أبوظبي خلال شهر نيسان 2009 معرضاً مشتركاً للفنانين: سوفي موتزي من ألمانيا، وارين كراندل ونيكولاس كلارك من أمريكا، وسيف لطيف من كندا(وهو من أصول باكستانية) وإيما باركر من أستراليا.

- الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/4/23

- عُرضت لوحة للفنان العالمي بابلو بيكاسو للبيع خلال نيسان 2009 في دار(سوذ بيير) في لندن تمهيداً لبيعها في مدينة نيويورك خلال شهر أيار 2009. تمثل اللوحة ابنة الفنان(مايا).

- جريدة الثورة الدمشقية 2009/4/24

- شهدت مدن أبوظبي والشارقة ودبي في دولة الإمارات العربيّة المتحدة منتصف أيار 2009 معرضاً في الهواء الطلق للنحات الفرنسي(ريتشارد خيموني) حمل عنوان(لأطفال العالم).

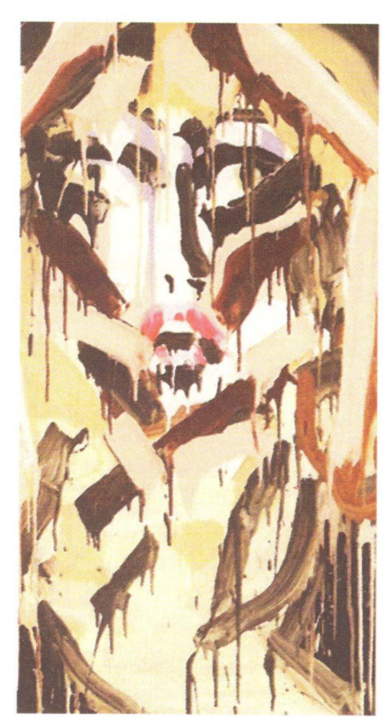
-جريدة الاتحاد الظبيانيّة 2009/5/5

- خلافاً لما صوره التاريخ بأن الفنان الهولندي الشهير(فان كوخ) هو الذي قطع أذنه، خرج باحثون ألمان ليؤكدوا أن هذا أمر خاطئ، وأن الفنان الفرنسي(بول غوغان) هو الذي قطع له أذنه خلال شجار دار بينهما بسبب إمرأة. وذكرت صحيفة «دايلي مايل» البريطانية أن الباحثين مقتنعون بحقيقة ان غوغان قطع أذن صديقه وإنما ليس من أجل الفن وإنما في خلاف على مومس تدعى رايتشل خارج ماخور تعمل فيه.

وأعرب العلماء الألمان عن اعتقادهم أن الفكرة السائدة بأن فان غوغ هو الذي جرح نفسه من ابتكار غوغان الذي أراد حماية نفسه، مع العلم أن الفكرة التي لا



أشجار مراكش.



كاترين برنارد.

يجادل فيها أحد هي ان الفنان الهولندي فقد أذنه يوم كان يقيم مع غوغان في جنوب فرنسا في كانون الأول 1888.

وعرف عن الفنانين، وكلاهما من رواد المدرسة الانطباعية، عراكهما الدائم بسبب الفن، ففان كوخ مؤمن بأن على الفنان أن يرسم كل ما يراه في حين كان يرسم غوغان بناء على ذاكرته.

وقال هانز كوفمان من جامعة هامبورغ: للتخلص من فان كوخ الذي كان يرجوه للبقاء في جنوب فرنسا، شهر غوغان سيفاً باتجاه ضحيته أمام منزل سيء السمعة ووقع الحادث ومن ثم اختفى غوغان تاركاً صديقه بمفرده.

وأضاف هانز « وفي اليوم التالي استجوبت الشرطة غوغان فابتكر نظرية تقول أن فان كوخ قطع أذنه بنفسه».

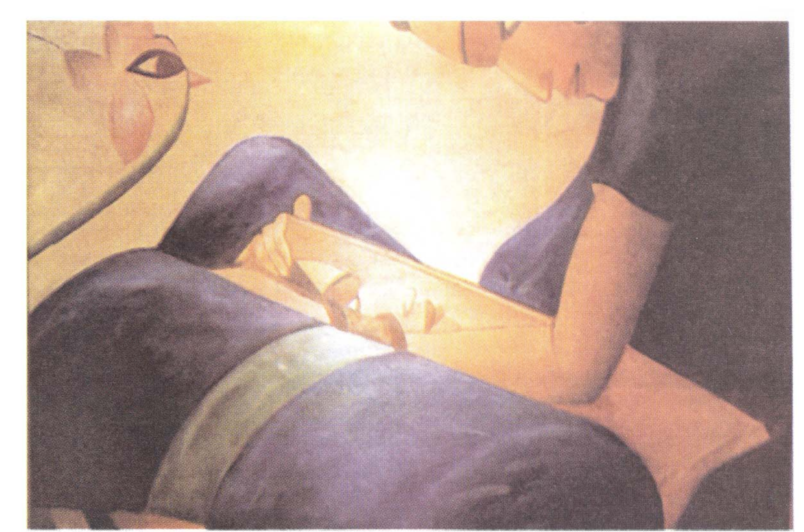
وأشار كوفمان إلى ان غوغان كان في سريره ولم يعلق على الموضوع وإنما غضب كثيراً لأن غوغان تخلى عنه فأطلق النار على نفسه في صدره بعد 7 أشهر ومات عن عمر 37 سنة.

وأكد الأكاديميون أن فان كوخ لم يتحدث يوماً عما حصل ولو انكشف أن غوغان هو من قطع أذنه لكان سُجن.

وأشارت «دايلي مايل» إلى أن نظريات كثيرة تحدثت عن سبب إقدام فان كوخ على قطع أذنه ومنهم من يقولون أن السبب مرضه العقلي وآخرون تفكك صداقته بغوغان لكنها المرة الأولى التي يقال فيه انه لم يؤذ نفسه شخصياً.

-جريدة الثورة الدمشقية 2009/5/6

■ شهدت صالة قباب في مدينة أبوظبي مطلع أيار 2009 معرضاً للفنانتين الإيرانيتين(نازيلا كشاورز) و(تيري



آرتشي شارما.



من معرض التشكيليتين الإيرانيتين.

مجيدي) حمل عنوان(ضوء وظل).
-الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/5/7
■ شهدت مدينة دبي مساء 2009/5/5 معرضاً للفنان الإيراني(رامتين زاد) حمل عنوان(عالم الحلم).
-جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/5/7
■ احتفت ألمانيا خلال شهور أيار ونيسان وحزيران وتموز وآب 2009 بالفنان(إدوارد هوبز 1882. 1967) الذي عكست أعماله رؤية شخصية إلى الحياة الأمريكية الحديثة، وذلك من خلال معرض شهدته مدينة(هامبورغ) حمل عنوان(إدوار هوبز وزمنه).
-الأخبار البيروتيّة 2009/5/8
■ أقيم في التاسع والعشرين من شهر أيار 2009 في فندق جميرا بمدينة دبي مزاد كريستيز للفنون الدولية الحديثة والمعاصرة، ضم أكثر من 150 عملاً فنياً تعود لمجموعة من الفنانين العرب والإيرانيين والأتراك، من أبرز الأعمال الفنية التي شاركت في هذا المزاد أربع لوحات للفنان التشكيلي السوري الراحل فاتح المدرس(1922 .1999) وهي لوحات تعود لمجموعة خاصة بأحد السفراء الألمان في سورية ويدعى(رودولف فيشر). ومن الأعمال العربية التي عُرضت للبيع تمثال للنحات المصري المعروف محمود مختار(1891 .1934) يحمل عنوان(على حافة نهر النيل). وكذلك عُرضت أعمال للفنان لأحمد ماطر آل زياد عسيري، ولولوة الحمود من السعوديّة، ورشيد قريشي وعبد الله بن عنتر من الجزائر، ونجا المهداوي من تونس، وحسن حجاجي، ولالا إيسايدي من المغرب.
-دنيا الاتحاد الظبيانية 2009/5/14
■ شهدت صالة(الغاف) في مدينة أبو ظبي مساء 2009/5/13 معرضاً للفنانة التشكيليّة(سينثيا كابرينا) من البيرو حمل عنوان(مخلوقات بايكو).
-الاتحاد الظبيانيّة 2009/5/15
■ شهدت صالة(كاربون 12) في دبي منتصف أيار 2009 معرضاً للفنان النمساوي(برنارد بومان).
■ شهدت صالة 76 في دبي مساء 2009/5/25 معرضاً للفنان الفرنسي(جان ميشيل ماسياس).
-زهرة الخليج الظبيانية 2009/5/29
■ لم يسلم الفن من تداعيات الأزمة الاقتصاديّة التي تضرب العالم، حيث عرض خلال أولى أمسيات بيع الأعمال الفنية لموسم الربيع في نيويورك 36 عملاً مقابل سبعين إلى ثمانين قبل عام، والمزادات العلنية التي بلغت مستويات غير مسبوقة في أيار 2008 تبدو متأثرة على نحو واضح في أيار 2009، ولم تجد لوحة لبيكاسو ومنحوتة لجاكوميتي من يشتريهما.
-الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/5/14
■ عثر في ألمانيا على تمثال صغير يعود إلى 35 ألف عام تقريباً، هو المنحوتة الأقدم التي تصوّر الجسد الأنثوي، وتعيد تحديد أصول الفن التصويري مجدداً في ألمانيا.
-الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/5/21
■ شهدت صالة(سيليكت آرت) في دبي أواخر أيار 2009 معرضاً حمل عنوان(انطباعات أوليّة) لمجموعة من الفنانين.
■ شهدت صالة(بوتيك) في مدينة دبي أواخر 2009 معرضاً للفنان الفرنسي(ميشال بيلوان).
■ احتفلت مدينة أبو ظبي يوم 2009/5/26 ببدء أعمال تشييد متحف(حوار الفنون - اللوفر أبوظبي) باعتباره أول متحف عالمي من نوعه في منطقة الشرق الأوسط، حيث يقدم هذا المعرض لأول مرة، المجموعة الأولى من الأعمال الفنيّة الخاصة بمقتنيات متحف(اللوفر أبوظبي) بالإضافة إلى أعمال فنية وأثرية من متحف اللوفر في باريس ومجموعة من المتاحف الفرنسيّة.
- الاتحاد الظبيانيّة 2009/5/27
■ استضاف متحف(ايل برادو) في العاصمة الإسبانيّة(مدريد) معرضاً استعادياً كبيراً للفنان الأسباني الانطباعي النزعة(خواكين سوروبا أي باستيدا).
-الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/5/28
■ أزيح الستار في واحات النخيل وشجر الزيتون في مراكش أواخر أيار 2009 عن العمل الفني العملاق للفنان المغربي(فريد بلكاهية).
-الاتحاد الظبيانيّة 2009/5/29

* * *

.. الأخيرة ..

حالة التحصين الذاتي، التي يمارسها الفنان التشكيلي السوري الشاب، على نفسه وعلى نتاجه الفني، تتعرض هذه الأيام، وبقوة، إلى جملة من التحديات والضغوط، التي تُمارس عليه وعلى فنه، بأكثر من شكل وصيغة، وعبر العديد من القنوات داخلياً وخارجياً، تهدف جميعها، إلى الزج به، في الحِراك الثقافي العولمي، ومن ثم تدجينه ليصبح نسخة طبق الأصل، عما هو سائد، في الحيوات التشكيلية العالمية، أو ما يعمل العولميون على أن يسود ويتعمم، بأشكال مختلفة، من بينها القنوات الإعلاميّة التي لم يعد خافياً على أحد، مدى قوة سلطتها وفاعليتها، بعد تطور تقاناتها المذهل، والمراكز الثقافية الأجنبية، ومعاهد وكليات الفنون الأجنبية المتنامية الحضور والانتشار، في بلدان العالم الثالث، والتظاهرات الفنية وورش العمل الغربية الحاملة لأكثر من مسمى، التي لا تغيب إلا لتحضر، في حياتنا الثقافيّة العربيّة المعاصرة، وما يحمله فنانونا الشباب واليافعين وحتى المخضرمين، من زياراتهم المتكررة للدول الغربيّة، بهدف الدراسة، أو إقامة المعارض، أو المشاركة في فعالية ما، أو الإطلاع، على تيارات واتجاهات الفن(الطازجة) التي لا تزال تفرزها وبنشاط لافت، ماكينات العولمة الثقافيّة.

هذه العوامل مجتمعة، جعلت لكل فنان شاب في حيواتنا التشكيليّة العربيّة قريناً في الغرب، يقلده وينسج على منواله، لا سيما منهم الذين يشتغلون على الفنون المتطرفة في تجريديتها وغموضها وذاتيتها وفوضاها.

الاتجاهات المفصولة عن المفاهيم التقليديّة والأصيلة والمتراكمة، للفنون التشكيليّة، هي ما تحاول تمريره وتسويقه وتعميمه، الإرساليات والمراكز والمعاهد والتظاهرات والورش الفنيّة الغربيّة، في حياتنا الثقافية المعاصرة، لذلك تفتح صالات عرضها لها، وتصفق بحماس شديد للمشتغلين عليها، وتقوم بتسويقها وتشجيعها بأشكال مختلفة، وبالتالي، توجيه التجارب الشابة لولوجها بهدف إلغاء أي ملمح يشير إلى المكان الذي جاءت منه.

من أجل هذا تلاقي عملية عولمة الفن التشكيلي السوري الشاب، مقاومة وصدود وعزوف، من قبل غالبية الفنانين التشكيليين السوريين الشباب، وهو ما يعكسه بجلاء، واقع هذا الفن الذي لا زال مُحصناً ضد التيارات العابثة الضائعة والمضيعة، إذ لا تزال هذه الاتجاهات تعيش على الهامش، وتشكو من نفور غالبية التشكيليين الشباب والمتلقين منها. مع ذلك، فإن همة المعولمين عالية ومستمرة في المحاولة. بل وتزداد شراسة وقوةً، يوماً بعد يوم، وبالمقابل، يزداد الطرف الآخر ممانعة وصموداً، رغم الاختراقات العديدة التي تحدث هنا أو هناك، وهي ممانعة وصمود ذاتي وغير منظم. أي لا تساهم فيه المؤسسات والمنظمات المعنية بالثقافة، وإنما هي ردود فعل تلقائية، تصدر عن الفنان وعن المتلقي في آنٍ معاً، بعيداً عن أي نوع من التوجيه أو الإرشاد أو حتى الإيحاء.

■ أمين التحرير